

CRÍTICA CULTURAL

СЛУЖБА КРИТИКЕ

ISSN 1980-6493

volume 12, número 2, jul./dez. 2017

ISSN 1980-6493 (eletrônica)

CRÍTICA CULTURAL

COΓΓΛΩΒΑΛ ΣΒΗΤΙΟΝΕ

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem
Universidade do Sul de Santa Catarina



Editora Unisul
Tubarão – SC

v. 12, n. 2, p. 171-331, jul./dez. 2017

Dados Postais/Mailing Address

Revista Crítica Cultural
Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem
Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL)
A/C Editores
Av. Pedra Branca, 25 – Cidade Universitária Pedra Branca
CEP: 88.132-000, Palhoça, Santa Catarina, Brasil
critica.cultural@unisul.br

Ficha Catalográfica

Crítica Cultural/Universidade do Sul de Santa Catarina. - v. 1, n. 1
(2006) - Palhoça: Ed. Unisul, 2006 -

Semestral
ISSN 1980-6493 (eletrônica)

1. Linguagem - Periódicos. I. Universidade do Sul de
Santa Catarina.

CDD 405

Elaborada pela Biblioteca Universitária da Unisul



Este periódico está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

Indexação/Indexation

Os textos publicados na revista são indexados em: Latindex; Portal de Periódicos (CAPES); e-Revistas - Plataforma Open Access de Revistas Científicas Electrónicas Españolas y Latinoamericanas (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Espanha); Diadorim; OAJI - Open Academic Journals Index.

The journal and its contents are indexed in: Latindex; Portal de Periódicos (CAPES); e-Revistas - Plataforma Open Access de Revistas Científicas Electrónicas Españolas y Latinoamericanas (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Espanha); Diadorim; OAJI - Open Academic Journals Index.



Reitor

Mauri Luiz Heerdt

Vice-Reitor

Lester Marcantonio Camargo

Chefe de Gabinete

Ademar Schmitz

Secretária Geral da Unisul

Mirian Maria de Medeiros

Pró-Reitor de Ensino, Pesquisa, Pós-graduação, Extensão e Inovação

Hércules Nunes de Araújo

Pró-Reitor de Administração e Operações

Heitor Wensing Júnior

Assessor de Marketing, Comunicação e Relacionamento

Fabiano Ceretta

Assessor Jurídico

Lester Marcantonio Camargo

Diretor do Campus Universitário de Tubarão

Rafael Ávila Faraco

Diretor do Campus Universitário da Grande Florianópolis

Zacaria Alexandre Nassar

Diretor do Campus Universitário Unisul Virtual

Ana Paula Reusing Pacheco

Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem

Fábio José Rauen (Coordenador)

Nádia Régia Maffi Neckel (Coordenadora Adjunta)

Av. José Acácio Moreira, 787

88704-900 – Tubarão - SC

Fone: (55) (48) 3621-3000 – Fax: (55) (48) 3621-3036

Sítio: www.unisul.br

Equipe Editorial/Editorial Staff

Editores/Editors

Ana Carolina Cernicchiaro
Antonio Carlos Santos
Artur de Vargas Giorgi
Dilma Beatriz Rocha Juliano

Conselho editorial/Editorial board

Alessandra Soares Brandão, Universidade do Sul de Santa Catarina
Ana Cecília Olmos, Universidade de São Paulo
Ana Porrúa, Universidad Nacional de Mar del Plata
Anelise Corseuil, Universidade Federal de Santa Catarina
Carlos Eduardo Capela, Universidade Federal de Santa Catarina
Célia Pedrosa, Universidade Federal Fluminense
Cláudia Mesquita, Universidade Federal de Minas Gerais
Deisi Scunderlick Eloy de Farias, Universidade do Sul de Santa Catarina
Edgardo H. Berg, Universidad Nacional de Mar del Plata
Flávia Seligman, Universidade do Vale do Rio dos Sinos
Florencia Garramuño, Universidad de Buenos Aires/Universidad de San Andrés
Heloisa Juncklaus Preis Moraes, Universidade do Sul de Santa Catarina
Idelber Avelar, Tulane University
Javier Krauel, University of Colorado at Boulder
João Luiz Vieira, Universidade Federal Fluminense
José Gatti, Universidade Federal de São Carlos
José Roberto O'Shea, Universidade Federal de Santa Catarina
Jussara Bittencourt de Sá, Universidade do Sul de Santa Catarina
Luiz Felipe Soares, Universidade Federal de Santa Catarina
Manoel Ricardo de Lima, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Mario Cámara, Universidad de Buenos Aires/Universidad de San Andrés
Ramayana Lira de Sousa, Universidade do Sul de Santa Catarina
Raúl Antelo, Universidade Federal de Santa Catarina
Sandro Ornellas, Universidade Federal da Bahia
Silviano Santiago, Universidade Federal Fluminense
Susana Scramim, Universidade Federal de Santa Catarina
Veronica Stigger, Fundação Armando Álvares Penteado
Verónica Tell, Universidad de Buenos Aires

Equipe Técnica/Technical Team

Fábio José Rauen (Diagramação)

SUMÁRIO/CONTENTS

DOSSIÊ: A Guerra**DOSSIER: The War****Apresentação/Presentation**

Antonio Carlos Santos

Vanessa Lehmkuhl Pedro 179

Genevieve Naylor, a Good Neighbor Photographer in Brazil (1941-42)

Genevieve Naylor, uma fotógrafa da boa vizinhança no Brasil (1941-42)

Ana Maria Mauad 181

A guerra segundo as mulheres:

por uma visão feminista e pós-colonial dos relatos de guerra em Angola

*The war according to women:**a feminist and postcolonial vision of Angola's narratives of war*

Simone Pereira Schmidt 209

Culinary Ghosting: A Journey Through a Sweet and Sour Iraq

Culinária fantasma: uma viagem por um Iraque doce e amargo

Ella Shohat 219

Fotografia e Guerra: encenação e *punctum* no século XIX*Photograph and War: staging and punctum in the 19th century*

Antonio Carlos Santos 227

- A presença do repórter e os 3 mil jornalistas
que viram a guerra do Iraque nas bordas do conflito
*The presence of the reporter and the 3 thousand journalists
who saw the Iraq War in the surrounding of the conflict*
Vanessa Lehmkuhl Pedro 233

ENTREVISTA/INTERVIEW:

- GUERRA.DOC: José Hamilton Ribeiro conta a experiência de cobrir a Guerra
do Vietnã para a revista *Realidade* em maio de 1968
Vanessa Lehmkuhl Pedro 249

Artigos/Articles

- Ficcionar a história:
León Ferrari e a política da montagem
*To fictionalise history:
León Ferrari and the politics of assemblage*
Artur de Vargas Giorgi 255
- O vivido e o não-vivido:
memória e pós-colonialismo em *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso
*The living and non-living:
memory and postcolonialism in O Retorno by Dulce Maria Cardoso*
Roberto Monaco
Gregório Foganholi Dantas 271

- A condição feminina no conto “Sweat” de Zora Neale Hurston

- The Female Condition on the Short Story "Sweat" by Zora Neale Hurston*
Jose Vilian Manguera
Francisco Edson Gonçalves Leite 283
- Visagens do rock de Belém.
Identidade assombrada e intersubjetividade numa banda amazônica.
Phantasmagories of the rock from Belém.
Phantasmatic identity and intersubjectivity in an Amazonian band
Fábio Fonseca de Castro
Elielton Alves Amador 295
- Quando um estilo artístico individual se torna uma maneira de pintar?
O caso do artista *naïf* Chico da Silva
When does an individual artistic style become a way of painting?
The case of the naïve artist Chico da Silva
Gerciane Maria da Costa Oliveira 305
- "Adão e Eva no Paraíso": a força dominadora do símbolo
no dizer de um conto de Eça de Queirós
*"Adam and Eve in Paradise": The dominating power of the symbol
according to a short story by Eça de Queiroz.*
João Bartolomeu Rodrigues
Elsa Maria Gabriel Morgado
Luciana Cabral Pereira
Levi Leonido Fernandes da Silva 315

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.12022017179-180>

APRESENTAÇÃO/PRESENTATION

DOSSIÊ: A GUERRA

ORGANIZAÇÃO: ANTONIO CARLOS SANTOS E VANESSA LEHMKUHL PEDRO

As relações entre a guerra e as artes, que se estabelecem desde que Homero cantou a ira de Aquiles durante o conflito entre gregos e troianos em função do rapto de Helena, constituem o cerne deste dossiê da *Crítica Cultural*. Como um elemento moderno dessa relação, a fotografia é desde o século XIX, quando vários processos de fixação da imagem foram desenvolvidos, aquele aparato tecnológico que traz para a casa dos pais dos jovens soldados as cenas terríveis de guerra que antes só chegavam como relatos, assim como as cenas deste mundo que não fazia parte do centro das operações. Nesse sentido, as fotos de Genevieve Naylor, uma norte-americana que visitou o Brasil durante os anos 40, são uma excelente oportunidade de perceber como éramos vistos, como aparecíamos, ou como os olhos de uma mulher americana percebia e construía uma ideia de um povo da periferia do poder. Em *Genevieve Naylor, a good neighbour photographer in Brazil*, Ana Maria Mauad (UFF) nos mostra como Naylor veio parar no Brasil em outubro de 1940 e em que condições produziu as fotos que depois, em 1943, seriam expostas no Museum of Modern Art, de New York. Embora tivesse que seguir uma agenda que produzisse uma imagem oficial dos brasileiros para “americano ver”, Naylor, em vez de “trazer a homogeneidade do típico”, acaba por criar “a diversidade que pertence a cada lugar”. Simone Schmidt (UFSC) escreve, em *A guerra segundo as mulheres: por uma visão feminista e pós-colonial sobre os relatos de guerra em Angola*, sobre os testemunhos das mulheres na busca de uma poética da memória a partir de um ponto de vista feminino que adota uma estratégia de representação contra o silêncio imposto aos subalternos. Para isso, analisa *O livro da paz da mulher angolana*, lançado em 2008 e organizado por Dya Kasembe e Paulina Chiziane. Ella Shohat (New York University), em *Culinary Ghosting: a journey through a sweet and sour Iraq*, analisa o trabalho do artista Michael Rakowitz e seus três projetos culinários que tratam do fluxo transnacional de imagens, sons, aromas relacionados com a guerra e seus múltiplos deslocamentos. A comida iraquiana e sua relação com deslocamento, retorno, guerra e visibilidade são temas dos projetos de Rakowitz que Ella Shohat destaca. Através da culinária, os projetos criam arquivos de receitas que são também histórias de fantasmas de comunidades ausentes. Em *Fotografia e Guerra: encenação e punctum no século XIX*, Antonio Carlos Santos (Unisul) procura nas fotos da Guerra Civil Americana de Timothy O’Sullivan e nas de Flavio de Barros de Canudos aquilo que escapa ao destino de documento nas imagens. Vanessa Pedro (Unisul) em *A presença do repórter e os 3 mil jornalistas que viram a Guerra do Iraque nas bordas do conflito* discute a cobertura da guerra do Iraque a partir de Bagdá e também a partir das bordas do conflito. Partindo do documentário *War feels like war*, Vanessa Pedro segue as dificuldades da cobertura dos 3 mil jornalistas internacionais que se encontravam no Kuwait, a falta do que reportar e sua tentativa de ir Iraque adentro sendo tocados e transformados pela guerra. O artigo analisa a presença do repórter na cobertura dos conflitos armados, o potencial de transformação do narrador e da narrativa a partir

dessa experiência, a cobertura a partir da periferia da guerra, o uso de tecnologia como tema e instrumento da cobertura. Na entrevista, José Hamilton Ribeiro conta sua experiência na cobertura da guerra do Vietnã para a revista *Realidade*.

Boa leitura.

DOSSIER: THE WAR

EDITORS: ANTONIO CARLOS SANTOS E VANESSA LEHMKUHL PEDRO

The relation among war and arts, established since Homer song the anger of Achilles during the conflict between Greeks and Trojans for the kidnap of Helen, constitute the core of this dossier of *Crítica Cultural*. As a modern element of this relationship, photography is, since 19th Century, the technological apparatus that brings home incredible war scenes only told before by soldiers as stories as much as pictures of this new world out of war. Photos by Genevieve Naylor, who visited Brazil during the 1940s, are an excellent opportunity to talk about how we were seen, how we were shown or how the eyes of an American woman used to perceive a nation from the periphery of power. In *Genevieve Naylor, a good neighbour photographer in Brazil*, Ana Maria Mauad (UFF) shows us how Naylor came to Brazil made her photos in 1940 that were exposed in 1943 in the Museum of Modern Art of New York. Simone Schmidt (UFSC) writes in *The war according to women: a feminist and postcolonial vision of Angola's narratives of war* about the testimonies of women of Angola's wars from the 60s to the beginning of 2000 to discuss the meaning of a 'poetics of memory'. Ella Shohat (New York University), in *Culinary Ghosting: a journey through a sweet and sour Iraq* analysis the work of the artist Michael Rakowitz and his three culinary projects on the transnational flow of images and sounds, of smells and tactile impressions intermingled with the ashes of war and multiple displacements. Iraqi food and its relation with displacement, return, war, visibility are the subjects of the projects and of Shohat's analysis. In *Photograph and War: staging and punctum in the 19th century*, Antonio Carlos Santos (Unisul) analysis photos of the American Civil War by Timothy O'Sullivan and of Canudos by Flavio de Barros. Vanessa Pedro (Unisul) in *The presence of the reporter and the 3 thousand journalists who saw the Iraq War in the surrounding of the conflict* discusses the coverage of the Iraq war analyzing the documentary *War feels like war*, the difficulties of 3 thousand international journalists to cover the war from Kuwait and the potential of the experience of a war coverage on changing the narrative and the narrator. In the interview, José Hamilton Ribeiro tells about his experience covering the Vietnam war to *Realidade* magazine in Brazil.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.12022017181-208>

GENEVIEVE NAYLOR, A GOOD NEIGHBOR PHOTOGRAPHER IN BRAZIL (1941-42)

Ana Maria Mauad*

Abstract: *This article analyses historically the photographs taken by Genevieve Naylor, an American photographer commissioned by US State Department during the Second World War, when she travelled throughout Brazil, as a good neighbour photographer. In this sense, it is considered the elements of the form of expression and the content of the photographic message, emphasizing the three aspects of visual cultural strategies: firstly, the way in which the human subjects are depicted, understanding the representations of the body as support for social relationships. The body represented in Naylor's photographs is the sign through which social relationships are revealed; secondly, how the places where Naylor travelled were depicted in the creation of a sensitive geography seeking to overcome the official protocols to show a multiple Brazil; followed by an evaluation of how her images were publicized throughout cross country exhibitions.*

Keywords: *Photography. Good neighbour policy. Visual culture. Second World War.*

In 1940, the photographer Genevieve Naylor and her companion Misha Reznikoff, an artist, were sent to South America by Nelson Rockefeller's Office of Inter-American Affairs (OIAA), the wartime agency organized to cultivate Latin American support for the allies. Brazil was their destination and her mission was to create an image of Brazil for a North American audience.

Her photos depict Brazil during those years in considerable detail, building on the official purpose of her visit by a truly concerned approach to the reality of Brazil. On her return from Brazil, Naylor had a successful one-woman show at New York's Museum of Modern Art in 1943.

This article discusses the narrative created by Genevieve Naylor's photos during her travels throughout Brazil through a historical approach to her photographs (MAUAD, 2008). In this sense, I shall consider the elements of the form of expression and the content of the photographic message, emphasizing the two most striking aspects of the visual narrative and evaluate how her images were publicized throughout cross country exhibitions:

Firstly, the way in which the human subjects are depicted, understanding the representations of the body as support for social relationships. The body represented in Naylor's photographs is the sign through which social relationships are revealed; secondly, how the places where Naylor travelled were depicted in the creation of a sensitive geography seeking to overcome the official protocols to show a multiple Brazil.

* Professora do Departamento de História da UFF, Pesquisadora do CNPq, Cientista do Nosso Estado FAPERJ 2016-2019. Esse trabalho foi desenvolvido no âmbito dos projetos "Fotografia Pública: usos, funções e circuitos sociais no Brasil dos séculos XIX e XX" (CNPq 2015-2019) e "Fotografia e seus públicos no Brasil dos séculos XIX e XX" (FAPERJ 2016-2019). E-mail: anamauad@id.uff.br.

Naylor more than shaping an image of the Other through ethnographic protocols of alterity, defines this Other, in her images, by its human condition. She invests much more in the possibilities of establishing common connections rather than creating impenetrable differences (or ones accessible only through a scientific discourse of ethnography). The way in which she composes her photographs reveals the dialogue which the photographer established with the visual references of her time, in particular, those associated with the artistic production of the 1930s where the individual was valued according to the role performed in social relationships.

The result of the conjunction of these references was the creation of a plural alterity of the Brazilian people: young adults, children and the elderly, which could be understood by the ordinary people of the United States, the target public for her photographs, exhibited in a cross country exhibition launched in 1943 at MOMA-NY and afterwards travelled to different cities in US.

SOME NOTES ON THE POLITICAL AND VISUAL CULTURE AT WARTIME

The American Historian Frederick Pike recalling the motivations that made him a specialist in Latin American History gave us a fuller rendition of Good Neighbour context:

Born in 1926, I began in the early to mid-1930s to become a bit aware of a few things going on in the world, in part listening to the radio [...]. My favorite radio entertainment came from western music programs of Stuart Hamblen, the broadcast description of Joe Louis fights and above all else FDR's Fireside Chats [...] Vaguely in the 1930s I became aware that FDR had an interest in certain neighbors to the south called Latin Americans, and that he had initiated a Good Neighbor program through which he hoped to establish better relations between them and us...that sounded like a decent enough idea. At the time a lot of Latin songs were in vogue.... The Latin's had begun to intrigue me about as much as cowboys. By the end of 1930s, moreover, the Latin's took on an appeal the cowboys couldn't match. They were very sexy. Dolores del Rio and Carmen Miranda provided all the proof that one needed. Obviously FDR was right in waiting Americans to get closer to Latin Americans (PIKE, 1996, p. xv)

Pike's good-humored account reveals two fundamental ingredients for the creation of an imaginary for Latin America: politics and propaganda. President Roosevelt, in person, took the responsibility to broadcast Latin Americans as good neighbors. The key vector of the Good Neighbour policy implemented by the North American President, F. D. Roosevelt, was the *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA), or, as it became known in Brazil, *Birô Interamericano*. This organ, given powers by the Secretary of State, invested in the visual elaboration of a political culture that translated into images the words spoken in diverse languages and accents could not give meaning to. To this end, it relied upon an efficient structure which included among other departments, the *Communication Department*, responsible for producing, distributing and controlling the images produced by different public and private agencies. In addition to this department, Nelson Rockefeller himself, the director in charge of the OCIAA, led the cultural initiatives, such as artistic and intellectual missions. Thus, the creations of the Good Neighbour policy included artistic images, associated with the traditional circuits of galleries and art museums as well as the broad set of technical images associated with popular mass culture and its evolution in the "culture industry"

In the technical images produced by the culture industry in its commitment to supporting the war, three classes can be established: moving images (feature films, documentaries and cartoons); publicity images; photographic images

Three photographers came to Brazil on assignment for the Office, each with distinct objectives: G.E. Kidder Smith, a specialist in photographing architecture and the person responsible for the photographs in the book by the architect Philip L Goodwin, *Brazil Builds*, (the title which was also given to the photographer's exhibition at MOMA); Alan Fisher, a member of the Public Health and Hygiene division of the OCIAA, who concentrated on medical conditions and military installations in the Amazon region; and Genevieve Naylor, responsible for producing an inventory of people, places and customs to represent the Good Neighbor Brazil to the American public.

LIVING AND PHOTOGRAPHING, GENEVIEVE NAYLOR IN BRAZIL

Genevieve Hay Naylor was born on the 2nd of February 1915, in Springfield, Massachusetts. Her parents, Emmett Hay Naylor, a promising lawyer from Boston, and Ruth Houston Cadwell, a member of the local social elite, separated when she was only ten years old, in 1925.

Raised according to the standards of the eastern upper classes, from early on she tried to break with the established codes, studying drawing and painting at a local school, where she fell in love with her teacher, Misha Reznikoff. In 1933 she moved to New York following her love and her artistic instinct. There she continued her studies in painting until 1934 when, after seeing a photographic exhibition which included the work of names like Berenice Abbott, Eugene Atget and Henri Cartier-Bresson, she changed her focus of interest, dedicating herself to photography. Her destination was a *New School for Social Research*, where no less a person than Berenice Abbott was teaching. There began a friendship which would only be interrupted by Naylor's death in 1989.

In 1937, when she was only 22 years old, she was recommended by the professional league of photographers to join the *Work Progress Administration*, a governmental institution created during the time of the Great Depression to shelter the work of artists, among other professionals without work because of the great depression. In the WPA, Naylor photographed different North-American cities focusing on themes of a social nature; from that point, photojournalism was just a question of time. In 1939, Naylor had already joined *Associated Press* as the first North-American photographer to take a position at a news agency. Her photos began to circulate in important international magazines, among them: LIFE, TIME and FORTUNE.

Genevieve Naylor arrived in Brazil, in October 1940, as a photographer contracted by the *Office of Inter-American Affairs*, at the height of the New State, a regime of a strongly nationalistic slant marked by strict censorship and by the ideology of valorising ideas of industrialization and modernization (MAUAD, 2008).

Oriented to let herself be guided by these principles, Genevieve Naylor was obliged to follow an agenda of themes, which portrayed the official image of Brazil, for "Americans to see". However, the photographer managed to evade the censorship and the

official protocols, constructing an image of Brazil, which is much more than just the coastline, and the residents of Rio de Janeiro's fashionable south zone. Naylor, together with her companion, the artist Misha Reznikoff, experienced Brazil by diving into the daily life of Rio de Janeiro.

During the wartime to carry out her work, she needed a safe conduct pass signed by the Director General of the Department of Press and Advertising, the DIP, the censoring body, responsible for controlling cultural activities in Brazil. The sluggishness of the bureaucracy meant that the pass required was only issued in 1942, as registered on the document which bears her photograph: "Miss Genevieve Naylor, a North-American national, working for the Coordinator of Inter-American Affairs, is authorized by this department to take photographs of the tourist aspects of our country. Rio de Janeiro, 7th June, 1942". (Cit. LEVINE, 1998, p. 34)

Taking into consideration that Naylor's photographs in Brazil dated from 1941 and 1942 and that the photographer returned to the United States in August 1942, a major part of her work was carried out without this pass. However, this was not the only difficulty she encountered. In the letters she sent to her sister, she complained of the resistance on the part of the Brazilian and North-American authorities in registering what she wanted, as well as the lack of film because of the war. In one of these letters she noted this scarcity: "Film is being rationed to everyone", she wrote to her sister. "I don't have the luxury of shooting anything I want. I have to be damn careful, and choose my images with great care and hope my exposures are correct" (Cit., LEVINE, 1998, p.35).

As soon as she arrived in Rio, Naylor received clear instructions from the DIP about what she should photograph. The document indicated that the photographer should emphasize particular subjects, including: modern architecture (mainly government buildings); houses in the best neighborhoods, such as Lagoa, Gávea and Ipanema; the interiors of important and elegant houses in the Flamengo district, sunny Sundays on Copacabana and Ipanema beaches; horse racing at the Jockey Club, sailing boats and yachts in Guanabara bay, the exclusive shopping in Rua Ouvidor and the charity work of the First Lady, D. Darcy Vargas¹

Once in Rio de Janeiro, the couple, Naylor and Reznikoff, went to live in Leme, a neighborhood next to the sea, close to Copacabana, where Naylor registered good images of the daily life on the beach, in a much more intimate climate, of one who, mixing with the local population, ended up losing herself among their own images.

Due to the close contact they established with Rio's intellectuals, the couple came to serve as a bridge for the other "goodwill ambassadors" who visited Brazil. Among these was Orson Welles himself, who, as well as being photographed by Naylor enjoying the carioca nightlife, received useful tips from Misha and Genevieve about where to go in the city of Rio de Janeiro to film his documentary on the carnival. In her correspondence with her sister, Genevieve boasted of her knowledge of 'things' carioca: "Welles knew Avenida Rio Branco and Avenida Beira Mar were the two major carnival parade routes, but he didn't know that in Praça Onze a separate and almost exclusively black carnival was staged" (Cit., LEVINE, 1998, p. 36).

¹ DIP, Tourism Division, "Subjects which should be photographed in Rio de Janeiro", c. 1941 courtesy of Peter Reznikoff.

From their base in Rio, the couple undertook various trips into the interior of the country and to other Brazilian state capitals including São Paulo, Belo Horizonte, Recife, Maceió, Aracaju and Salvador. On one longer trip, begun in February 1942, they left Rio directly for Belém do Pará, traveling down the north-east and starting a journey via the Rio São Francisco, where they concentrated on photographing the small and anonymous cities of the arid interior. On another opportunity they travelled to the baroque cities of Minas and Pirapora retaking the São Francisco by boat.

During the journey, the couple faced a series of difficulties owing to the interference of the local authorities during the New State. In some places they were charged taxes and in others required safe conduct passes to carry out their photographic work. The photographer had her equipment confiscated on several occasions despite the pass granted by Lourival Fontes, the DIP chief.

The images of Rio and the journeys she took around Brazil composed Naylor's mosaic in movement. A Brazil whose affective cartography reveals a mixture, a polyphony of voices which speak through Naylor's images in an intertextuality which values the power of the image in its multiple dimensions: poetry, publicity, cinema and photography.

The visual poetry of Naylor tuned into the aesthetic references of cultural pluralism, coming from the intellectual and artistic environment of New York in the 1930s. However, it also dialogued with the pedagogy of the vision of the policy implemented by the CIAA.

A MOSAIC IN MOVEMENT: THE BRAZILIAN PHOTOGRAPHS OF GENEVIEVE NAYLOR

Naylor did not have many technical resources at her disposal: only a Rolleiflex and a Speed Graphic, always using natural light, without fast films. Nevertheless, she could count on something to which she gave great importance: the goodwill of the Brazilians. In one of her letters she mentioned: "What helps is the absolute cooperation of the Brazilians. They are so natural in their demeanor, so giving and warm, that my camera just loves them"²

Naylor's travels through Brazil followed the same route as other travellers eager to register new, uncommon and very often bizarre things. Brazil's scenery, since the opening of its doors in 1808 by Dom João VI, had been recorded by sketchers who accompanied the scientific expeditions, and then drawn by the landscape photographers and, later, during the 20th century, by others who sought the "ethnographic summary" of the country, to appropriate Aníbal Machado's expression. Along these trails passed Gotherot, Verger and even Lévi-Strauss, each with their own different interpositions feeding their visions, but each of whom seeking, in their own way, an original synthesis of the country. Genevieve Naylor, also tried to recreate what she had seen: the movement of people through a country in crisis, the affluence of the mass consumption market, the textures of the fashion world, the faces and places with which she composed her photographic language.

² Cit. Levine, op.cit p.36

The camera's presence was a fundamental condition for the construction of the memory, the register or evidence. The nature of the visual production varied according to its objective, but the brand of Naylor's originality was inscribed in her own way of looking, as demonstrated in a letter to her sister: "My first striking visual sight was not the bustling energy of the Copacabana beach or the boulevards and slums, but a solitary young negro girl sitting cross-legged in the centre of a street, intensely focused on constructing a wooden flute. If there ever was a moment to have my camera! Unfortunately, the Brazilian authorities have confiscated my equipment while they scrutinize my background to make sure I'm not some fifth-columnist subversive!"³

According to the Brazilian specialist Robert Levine, in his book published in 1998, more than 1350 photographs survive from this time. From this collection, the author published 101 images in the book organized with the collaboration of Peter Reznikoff, Naylor's son. For this article, I united the photographs found in the United States library of congress, the photographs published in Robert Levine's book and some others found in the catalogue of the exhibition, "Faces and Places in Brazil (Rostos e Lugares no Brasil)", held at the Pinacoteca do Estado de São Paulo, in November 1994, curated by Naylor's son, Peter Reznikoff, making a total of 264 photographs which I then analysed (MAUAD, 2008)

The key to reading the photographic message created by the photographer in her Brazilian production is demonstrated in the title of her exhibition at MOMA, in 1943, "Faces and Places in Brazil". The choice to give precedence to the people and places where she traveled means that all other technical and aesthetic options would be thus conditioned. We shall see how the frames of visual meaning are organized in the message composed by the photographic work.

The great majority of the photographs are large (maximum 24x20 cm and minimum 15x16), rectangular, vertical and snapshots. The pattern fitting the type of technical apparatus that the photographer used, a Rolleiflex and a 4x5 Speed Graphic, as well as being in line with the guidelines of spontaneity and movement.

The visualization of the images follow the characteristic standard of illustrated magazines, where the reading is processed from right to left (44%) and on a plane parallel to the ground (50%). However, the incidence of images taken from above to below (25.5%) and from below to above (24.5%), indicates the dialogue between Naylor's photographs and the cinema, principally with the camera angles in Orson Welles's *Citizen Kane*. In various images, faces covered with a sheen of sweat from the heat of the samba, or the bodies tuned to the rhythm of the *frevo* dance, give movement to the events being registered, in spite of them being fixed images.

The distribution of planes is essential in evaluating the relationships between the frame and outside the frame, or even, between the set of possible choices and those effectively realized. In this way, the greater the depth of field, defined by the opening of the diaphragm, the greater the capacity of putting planes in focus, increasing the possibility of adding a significant set of information to the image. In the case of the collection analyzed, the arrangement of the planes was as follows: 30% with a single plane; 46% with two planes; 22% with three planes and 2% with four planes.

³ Letter from Genevieve Naylor to Cynthia Gillispie, RJ, n.d., in the care of Peter Reznikoff, cit. Levine. Op.cit. p.36

Firstly, it can be assessed that the photographer opted for a smaller depth of field (76% of the photographs with one or two planes), in spite of the tropical luminosity permitting her to close the diaphragm more to achieve a greater number of planes in focus. Her choice to value the relationship between the people and places predominated, as shown by her choice of the majority of photographs with two planes.

However, in this distribution, in 62% of the photographs the scenery together with people was the central subject, valuing the scene. This tendency is reinforced when we ally the option of planes to those of light, contrast and distribution of the elements in the photograph. In this sense, the incidence of 68% of the photographs (the sum of photographs in 2, 3 or 4 planes), associated with a predominant option by striking contrasts, well defined by straight lines; balance between highlights and shadow, as well as between the bottom half of the frame and the top, seeks to construct a composition where the whole is valued, in harmony with its parts, in the style of a mosaic. It is interesting to see how the photographer manages her technical and aesthetic choices in producing a sense of Brazil. She photographs faces without isolating them from their locations.

There are no photographs of scenery without people and the photographs of people only make up 33% of the total photographs and are generally taken in one plane. This shows that the aim of the photographer was to create a contextualized image: people in their social space. Although she gives emphasis to representations of the body, because of the high number of portraits.

In general terms, in writing on portraits, what really defines the portrait in photography is the sense of individuality and difference that the image expresses. It is not enough to frame a face, or a person, it is necessary to distinguish them from the others, from the multitude, to attribute to them a value, which at the same time differentiates them as a human being and identifies them as a social subject. The difference between showing and revealing, or between making a photograph and taking a photograph, has an influence on the negotiation between photographer and the one photographed, of the value attributed to the pose, involving a confrontation of visions, the construction of a different social relationship which is established between the denouncing-photograph and the authorized portrait.

I chose my approach according to these considerations, in the sense of defining the social geography delineated by Naylor's photographs, emphasizing the role of the photographic portrait in the construction of a social alterity which seeks to dialogue with the human condition of the subjects photographed.

The portrait can be of the face only or of the whole body, the more parts of the body exposed, the greater the possibility of historicizing it. All the attributes related to the body are, however, defined historically through concrete cultural and social practices: style of clothing, hygiene, eating habits, etc. Genevieve Naylor's photographs produced in Brazil translate the dialogue of the photographer with the social agenda of the time, as it orients them in terms of class, race and generations. These considerations are confirmed in the evaluation of the topics related to the spaces of the people, geography and the experiences depicted.

The places photographed reveal the two guidelines which oriented the photographer's work, whether as an employee of the CIAA, or as a sensitive professional committed to the social demands. Around 41% of the photographs are of Rio de Janeiro, with only 15% of this group depicting the suburbs of the city and 3.5% the rural zone of the state. From other states, adhering to the agenda defined by the New State, there is a series of 15 photographs taken at schools in Belo Horizonte, with an aesthetic which is close to the photographs produced by Vargas's Ministry of Education and Health. In them, the children appear doing exercise, formed into rows, studying, eating; a veneration of the formation of the Brazilian citizen.

The remainder of the images show the paths taken by the photographer in her journeys and the signs which she defined as important to configure the particular nature of Brazil. In this set, 12% are photographs of countryside towns without specific identification of the location, 11.5% are of the historical towns of Minas Gerais – Ouro Preto and Congonhas do Campo, during the Holy Week festivities, and 15% are images of towns along the banks of the São Francisco river, in which she sought to show the spontaneity of a precarious daily existence.

The attributes of the scenery are objects which qualify the conditions of life of each space. In this sense, the urban space of the great centers is associated with consumption and the agitated life of the metropolis: billboards, buildings, refuse, posts, pavements, fences, wires, shop windows, awnings, statues, streetcars, cars, trains, etc. The rural zone receives its own attributes, such as: houses with mud walls, canoes, rough vegetation, clothes hung out in the sun, nets, straw utensils, in an economy which reinforces the sense of precariousness and the opposition of the interior and the coast, or even, between urban-industrial Brazil which would have conditions to integrate into the order of civilized nations and agrarian and landowning Brazil, prisoner to its colonial past still to be overcome.

In the space where people are represented, there was a higher incidence of collective space than individual, masculine more than feminine, adult in relation to child. Even so, the significant presence of children, whether accompanied by adults, alone or in groups (34%), points to a growing concern with the condition of children, already seen in the agenda of the Farm Security Administration (FSA) project, and still present today in the social documentation of Sebastião Salgado, for example.

Other data to be taken into consideration includes the question of race. The photographer's interest in the situation of the black population in Brazil is evident, so much so that her photographs were not well received by the authorities based in the city of Rio de Janeiro. "There is much more in Brazil than the jiving of blacks, blacks in the carnival, religious institutions and bric-a-brac", said the principal leader of the Rio de Janeiro committee of the CIAA on refusing to exhibit the photographic work of the North-American⁴

⁴ Memorandum of the Brazilian Division of the CIAA by Francis Alstock, Rio de Janeiro, 11.8.1942, CIAA Archives, National Archives, Washington, cited in MENDONÇA, 1999, p.89

It is interesting to note that, at this time, the racial debate in Brazil tinged its eugenic profile with the valuation of national, popular culture and together with it black culture, principally the carnival. This topic would certainly have entered the conversations Genevieve Naylor had with Brazilian intellectuals. Speaking with Vinícius de Moraes, for example, he might have argued : “Our black population has excellent value and great expression. There is no need to hide them, creating the impression that we have prejudice which doesn’t fit the nature of our American people” (*A Manhã*, 30/4/1942).

People, their faces and bodies, are present in practically all Naylor’s photographs. As their principle is spontaneity, hence the large number of snapshots, the *mise-en-scène* of the pose completely defined by the importance of movement. In 18% of the photographs, people pose for the photographer, in the others she showed them dancing, walking, working, playing instruments, having fun, in processions, exercising, playing football, swimming in the sea; their daily lives.

The construction of this daily life also marks a variety of the thematic agenda, which associated the options of framing mentioned above, allowing the construction of a picture of Brazil, which sought to include as many aspects as possible of its diverse and contradictory nature. From the set of photographs, the subjects vary from portraits of Vargas, in shop Windows and on the walls of popular bars (three photos), to images of daily life in a small town leaning over the river São Francisco (47 photos), passing through the Princesinha do Mar (district of Copacabana) and its many twists and turns, sunrise with the fishermen to sunset with the chic girls in front of Copacabana (19 photos), through exclusive clubs, culminating in the apotheosis of carnival (32 photos). Without forgetting to show work (20 photos) and education (the series produced in a school in Belo Horizonte with 16 photos) as the necessary response to the official demand for images.

The visual protocols defined by the CIAA were supposed to be shared by the representatives making up its group in their travels around ‘the other American Republics’. Soon after returning from his Good Neighbor tour, Walt Disney produced *ALÔ AMIGOS* (1943), a pleasant cartoon, in which he related, in many colors and strong tones, the passage of the cartoonists in their search for the ideal image of Latin America. They sought to find an equivalent, a similarity for each country, to give meaning to this imagined community which they tried to forge from among the Americas. In each country, the alterity was also defined by the aesthetic of the picturesque. Disney’s images followed the pattern of dichotomy which differentiates- Us from the Others.

Comparing the photographs produced by Genevieve Naylor according to this pattern, some similarities can be evidenced, in relation to the guideline imposed, but on the other hand, what is discovered is a set of images which point to a certain porosity of the hegemonic processes. Where there might be the homogeneity of the typical, Naylor brings the diversity which belongs to each place.⁵

⁵ As a result of these research cf. “O Brasil de Genevieve Naylor pelas lentes da Boa Vizinhança” and “Concerned America, photographs from Genevieve Naylor (1941-42) and Sebastião Salgado (1980-96) at <http://www.labhoi.uff.br/videos>.

THE TRAJECTORY OF THE IMAGES: “FACES AND PLACES IN BRAZIL” AT MOMA-NY AND AROUND US

Genevieve Naylor returned to the United States in August 1942. During January and February 1943, 50 of her photographs of Brazil were shown in the exhibition called: *Faces and Places in Brazil*. The North-American press announced it as complementary to the exhibition *Brazil Builds*, put together with the photographs of Kidder Smith, and both traveled around the United States, in the context of the approximation between the two countries. Naylor participated in setting up the exhibition with 50 photographs that were distributed in seven sections, described in the following way by the curators:

- a) School Children. Various types and races are shown taking their First Communion, marching in Youth organizations, eating free school lunches.
- b) The São Francisco River. This great river is the most important passageway through the deep interior. After the railway ends, river boats are the only means of going north except by airplane, and many places along the river cannot be reached even by plane. Today because of the dangers to ocean transport by submarine, river transportation is more important than ever.

The São Francisco was explored by pioneers in search of pasture; later it carried crops and food to sugar plantations. Even today life along this river is primitive, resembling that of the Nile. Infant mortality is high, yet Brazilians say that survivors become the strongest and brave soldiers of the country.

Fishing boats, which also carry small cargo, serve as dwellings throughout the year. Many of the boats have carved wooden figureheads to frighten away the mermaids who live in the river. River mermaids, it seems, are not of the destructive Lorelei type. Playing beautiful music, they lure fishermen away to eternal bliss on an enchanted island. Another colourful but thoroughly real inhabitant of this region is the Baia cowboy or Vaceiro, probably descended from the early pioneers who went up-river. The Vaceiros are clothed entirely in leather.

- a) Religious Festivals. Some of the photographs in this section show sculpture by Aleijadinho, whose best work is in the town of Congonhas de Campo, Minas Gerais. He lived toward the end of the 18th century and is believed to have suffered from leprosy, working with a hammer strapped to the stump of his arm. Other photographs show religious festivals and the carved and painted wooden figures used in them; Easter processions, mass confirmation of children. In one picture, a priest speaking at an outdoor festival warns against women wearing pants, probably because the photographers, busily taking pictures in and of his audience, was attired in slacks.
- b) Interior Types. The people in this section are not from the deep interior but from nearer the Coast and large cities. Some are shown in a mayor's outer office, the walls of which are ornamented by portraits of past mayors, waiting for hours to achieve the inner office. In other pictures are typical farmers in their best attire, the men invariably wearing hats, and the women in stockings (in the large cities, particularly Rio, men seldom wear hats). Gold miners, Indians and various types are shown, including a train conductor famous for his resplendent moustache.

- c) Rio de Janeiro. The life of a busy city is shown in this section. Boys who are walking delivery vans carry unwrapped goods on their heads or hung over their shoulders. One photograph shows a boy delivering funeral wreaths: the largest spreads wide over his head and hangs down across his shoulders.
- d) Copacabana. This is the famous resort and play beach of Rio where, instead of the North American boardwalk, light and dark stones are laid in alternating strips in a conventionalized wave pattern stretching for miles. Along it Brazilians of all types promenade; the girls in groups of two or three (for no nice girls walks alone); an ice-cream vendor walks past carrying his wares in a small refrigerator on his head; boys in striped sweaters play football; and other typical Brazilians enjoy the beautiful wide beach. The mountains that encircle Rio and in places rise almost sheer from the ocean from a backdrop.
- e) Carnival. This gay section shows the high point of the Brazilian year, the famous Carnival (of Rio) in which the entire nation participates. From the Samba schools situated in the mountains where the very poor live come groups of children who for months have practiced Samba songs for the Carnival, where prizes are awarded. The photographs show Samba musicians in the elaborate silk and satin costumes they have designed for themselves; boys and girls in ordinary street clothes twirling small paper parasols as they dance the Samba; women of all sizes and shapes and colors loaded with ornaments and flowers; and even store windows through which smile wooden manikins carved and painted realistically and dressed in Carnival costumes.

Naylor's exhibition was inaugurated on 27th January, 1943 and continued to the 28th February, when it started on a successful tour to various other locations in the United States. An interesting point is that the critics at the time highlighted aspects in common in the daily lives of Brazilians and the inhabitants of the cities of the United States, placing great value on the documentary aspects of the show, without considering the aesthetic dimension of Naylor's work.

The Museum of Modern Art supplementing its big architectural exhibition, "Brazil Builds", has installed in a narrow corridor gallery on the ground floor a show of about fifty photographs by Genevieve Naylor, entitled "Faces and Places in Brazil".

The camera work is clear, simple, direct and it reveals that Brazil has games and overcrowded trolleys, beautiful girls and puppet shows, festivals and free school lunches and that river vessels play an important part in the life of the interior. There are, furthermore, a number of interesting photographs of façades of buildings along streets conveying more than an impression of Spanish architectural tradition.

Miss Naylor worked in South America for the Coordinator of Inter-American Affairs from the Autumn of 1940 until last August.

The exhibition will continue simultaneously with "Brazil builds" until Feb. 28 – not March 7 as previously announced. Both shows will extensively circulate thereafter. (Edward Alden Jewell, New York, *NY Times* 1/27/43)

In this way, the commentaries on Naylor's photographers pointed to the way the images were received by the North-American public, also demonstrating the propaganda content of the images published. From among the 50 images exhibited, the one which was reproduced in various newspapers showed the packed streetcar of São Januário, a Rio de Janeiro suburb, reinforcing the imagined community between Brazilian and North-American cities:

Fares, Please – So you think Pittsburgh street cars and buses are crowded? Here is a street car during the rush hour in Rio, Brazil, another country in which President Roosevelt stopped on his return from Casablanca. The picture is among an exhibit of 50 photographs on Brazil currently in the New York Museum of Modern Art. (*Sun Telegraph*, Pittsburgh, PA, 1/29/1943)

Think you are crowded? If you are one of the people complaining about the overcrowding of street cars and buses, look at this photo of a street car in Rio de Janeiro. Aptly titled: "Rush Hour", it is included in an exhibition of 50 photos by Genevieve Naylor in life and scenes in Brazil at NY MOMA (*Time & News*, 2/3/1943)

Rush Hour: a cozy ride on a streetcar going places in the Brazilian Capital.

Passengers jam-jacked into an open trolley in Rio de Janeiro, where they don't seem to mind crowding as much as our DSR riders do. This picture is one of 50 photographs by Genevieve Naylor on exhibit at the NY MOMA (Hopkinsville, KY, *New Era*, 2/5/1943).

Between 1943 and 1944 Naylor's photographs travelled through the United States: Boston, Rochester, Colorado Springs, and San Francisco and through all of the West Coast, tracing a course where the reception possibilities were oriented by commentaries such as those above. The idea of a line of identification between the two countries is contained in the basis of the doctrine of good neighbours. In spite of the differences shown in the images, both form part of the same western culture and if the North-Americans survived the Great Depression, the Brazilians would also be able to modernize and become a member of the liberal, democratic community.

At the same time as Naylor's exhibition was traveling around the United States, the CIAA was drawing up its report on activities in 1943. As the images made their way through the country, in harmony with the guidelines laid down for divulgation of the images of 'the other American republics' as defined by this organ, the report made an in-depth examination of a country whose potential could not pass unnoticed by the United States government. Reading the report, the contradictory presence of the two Brazils presented by Naylor can be seen: the urban growth and the potential of the natural resources in contrast with the outdated and obsolete agrarian structure, allied to the total lack of infrastructure for industrial development.

After her exhibition at MoMA in New York, Naylor's photographs served to illustrate articles on inter-American relations in the period. One of them was published in the 'Sunday Mirror Magazine Section', of the *New York Sunday Mirror*, on 18th April 1943, entitled: "The Brotherhood of the Americas". In this report, Naylor's photograph, a view of the promenade along Copacabana Beach, towards the Leme neighbourhood, shows a priest in his cassock walking in the foreground and just behind him a young

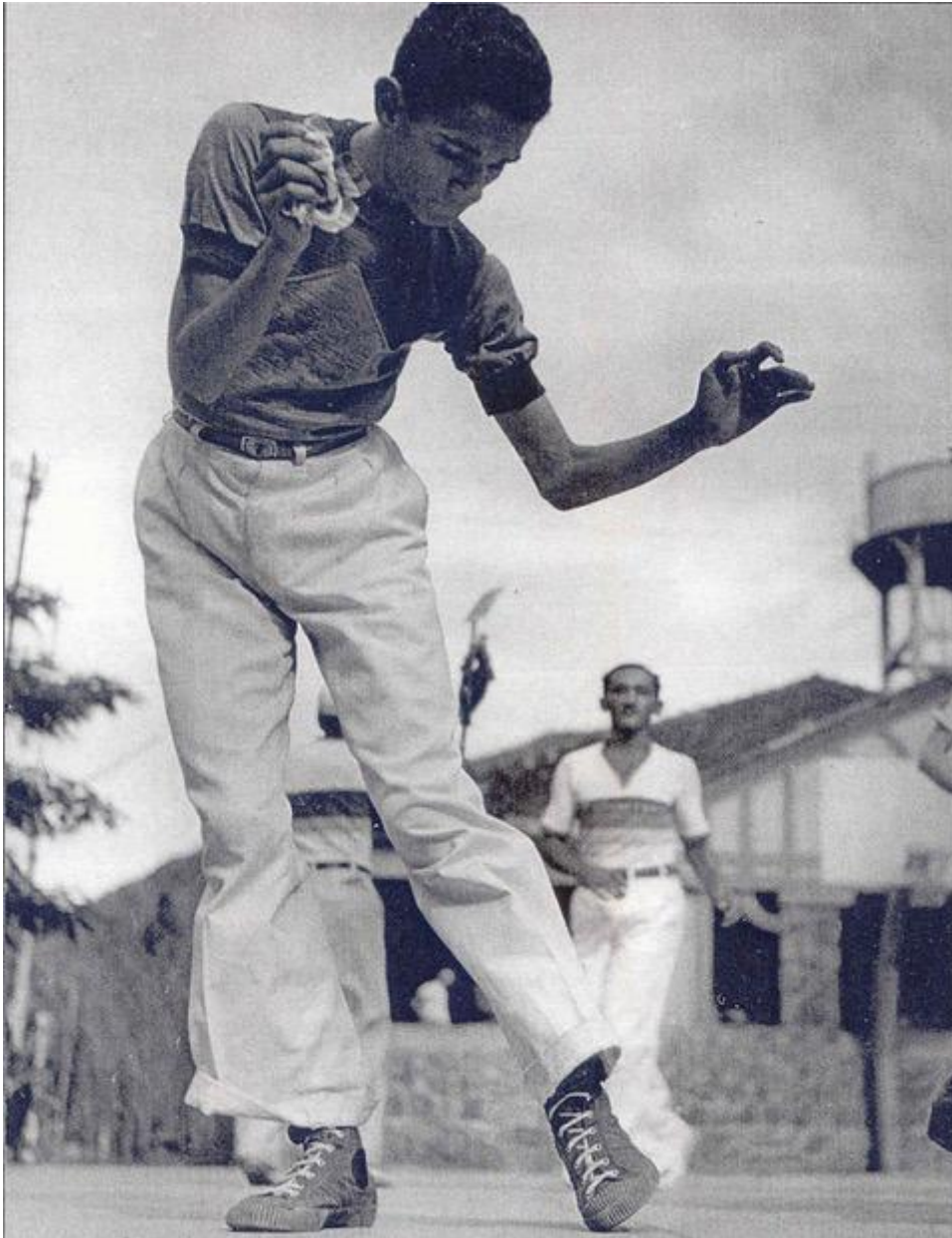
woman pushing a pram, the beach curves away in the background with the Leme mountain as the backdrop. The photograph values the scene with its characters, ordinary people walking in Copacabana on an ordinary sunny day.

The photograph caption explains the section editor's choice: "On Pan American Day we pay honor to the oldest and most successful of sovereign governments on earth' – from FDR's message, April 14, 1942. That success is reflected in the beauty and dignity of Rio's majestic vista (above). – Photo by Genevieve Naylor, by permission of Museum of Modern Art". At the beginning of the report, signed by Nelson Rockefeller, identified as the Coordinator of Inter-American Affairs, in brackets, the hemisphere's entry into the second decade of the Good Neighbor Policy is celebrated. This is defined as tangible proof that free and sovereign nations can work together towards the same cause, the protection of the liberty, the dignity and the welfare of their people, promoting peace with justice and decency. Rockefeller's words gained substance through the photograph chosen: The choices of light, definition of light and shadow, focus and the distribution of the elements in the photograph, give importance to the whole of the scene, permitting a clear and direct reading of the image. At the same time, the options for the vertical and the direction of the lines of composition from right to left, suggest stability and balance giving value to the scene as a whole. These ideas are reinforced by the figures representing religion and the family, bastions of decency. The different uses of Naylor's photographs reveal the polyphonic capacity of the photographic image, as well as the strict relationship between image and the media in which it is being shown, in the definition of the meaning attributed to the images.

In spite of having worked all her life as a photographer, it was only in the 1990s, thanks to the efforts of her son, that the Brazilian images of Genevieve Naylor, who had died in 1989, aged 74, gained proper recognition, giving us access to a more sensitive, complex and sophisticated eye on the political environment of good will. Naylor was capable of seeing beyond the stereotypes and pasteurized images of her time.



Rio de Janeiro, 1941
Copyright de Peter Reznikoff



Rio de Janeiro, 1941

Copyright de Peter Reznikoff



Rio de Janeiro, 1941
Copyright de Peter Reznikoff



Rio de Janeiro, 1941
Copyright de Peter Reznikoff



Belo Horizonte, Minas Gerais, 1942
Copyright de Peter Reznikoff



Belo Horizonte, Minas Gerais, 1942
Copyright de Peter Reznikoff



Congonhas do Campo, Minas Gerais, 1942
Copyright de Peter Reznikoff



Congonhas do Campo, Minas Gerais, 1942

Copyright de Peter Reznikoff



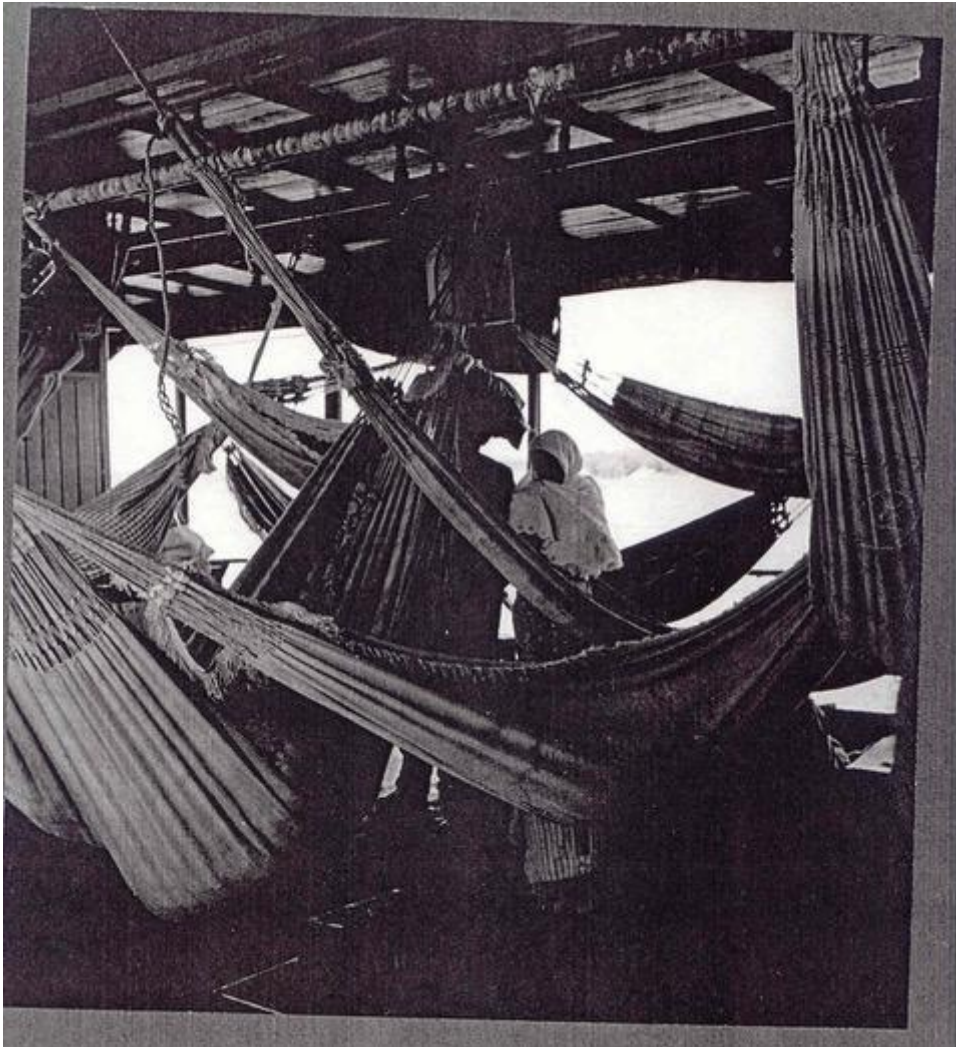
Rio de Janeiro, 1941
Copyright de Peter Reznikoff



Rio de Janeiro, 1941
Copyright de Peter Reznikoff

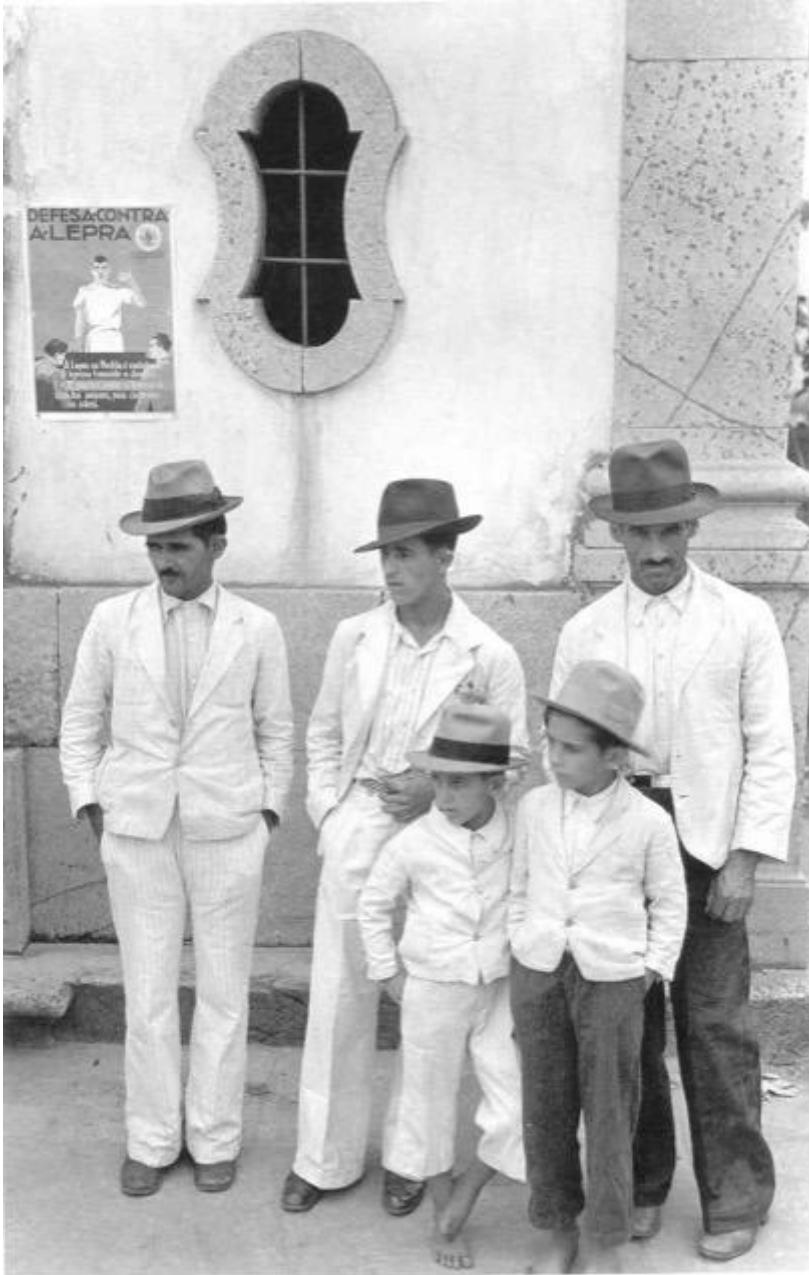


Rio São Francisco, 1942
Copyright de Peter Reznikoff



Rio São Francisco, 1942

Copyright de Peter Reznikoff



Minas Gerais, 1942

Copyright de Peter Reznikoff.



Minas Gerais, 1942

Copyright de Peter Reznikoff.

BIBLIOGRAPHY

- DONOGHUE, D. et.alli. *A América em teoria*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- FREIRE-MEDEIROS, Bianca. *The Travelling City: U.S. Representations of Rio de Janeiro in Films, Travelogues and Scholarly writing (1930s-1990s)*. Tese de doutorado, Binghamton University, State University of New York, 2002.
- LEVINE, Robert M. *The Brazilian Photographs of Genevieve Naylor - 1940-1942*. Durham and London: Duke University Press, 1998.
- LOPEZ, A (et.all) *Mediating two worlds: cinematic encounter in the Americas*. London: Verso, 1993.
- MAUAD, Ana Maria. *Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niteroi: Eduff, 2008.
- _____. “As três Américas de Carmem Miranda: cultura política e cinema no contexto da política da boa vizinhança”. In: *Transit Circle: Revista Brasileira de Estudos Americanos*, Rio de Janeiro: ABEA/Contra-Capa, Vol.1, Nova Série, 2002, pp.52-77.
- _____. “A América é aqui: um estudo sobre a influência cultural norte-americana no cotidiano brasileiro (1930-1960)”. In: TORRES, Sonia (org.) *Raízes e Rumos: perspectivas interdisciplinares em estudos americanos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001, p. 134-146.
- MENDONÇA, Ana Rita. *Carmen Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- MOTA, Carlos Guilherme, “Cultura e política da boa vizinhança: dois artistas norte-americanos no Brasil”. In: Coggiola, O (org.) *Segunda Guerra Mundial: um balanço histórico*. SP: Xamã/FFLCH/USP, 1995.
- MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. São Paulo: Brasiliense, 5ª ed., 1988.
- PIKE, Frederick B. *The United States and Latin America: Myths and Stereotypes of Civilization and Nature*. Austin: University of Texas Press, 1992.
- _____. *FDR's Good Neighbor policy: sixty years of generally gentle chaos*. Austin: University of Texas Press, 1996.
- TOTA, P.A. *Imperialismo Sedutor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- TRACHTENBERG, Alan. *Reading American Photographs: Image as History, Mathew Brady to Walker Evans*. Hill and Wang, 1989.

Recebido em 05/12/2017. Aprovado em 14/12/2017

Título: *Genevieve Naylor, uma fotógrafa da boa vizinhança no Brasil (1941-42)*

Resumo: *O artigo analisa historicamente as fotografias produzidas por Genevieve Naylor, fotógrafa estadunidense, comissionada pelo Departamento de Estado dos Estados Unidos, durante a Segunda Guerra Mundial, em sua viagem pelo Brasil como a fotógrafa da Boa Vizinhança. Nesse sentido, considera-se os elementos da forma da expressão e do conteúdo da mensagem fotográfica, enfatizando-se três aspectos das estratégias de cultura visual: primeiramente, a forma como os sujeitos são fotografados, compreendendo as representações do corpo, como suportes de relações sociais; em segundo lugar, como os lugares por onde Naylor passou foram figurados para criar uma geografia sensível que visava superar os protocolos oficiais e mostrar um Brasil múltiplo; seguida de uma avaliação de como as imagens foram divulgadas através de exposições pelos Estados Unidos.*

Palavras-chave: *Fotografia. Política da Boa Vizinhança. Cultura visual. Segunda Guerra Mundial.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.12022017209-218>

A GUERRA SEGUNDO AS MULHERES: POR UMA VISÃO FEMINISTA E PÓS-COLONIAL DOS RELATOS DE GUERRA EM ANGOLA*

Simone Pereira Schmidt**

Resumo: Tomando como referência O livro da paz da mulher angolana, organizado por Dya Kaseembe e Paulina Chiziane, onde se reúnem testemunhos de mulheres sobre as guerras ocorridas em Angola desde os anos 60 até o início dos anos 2000, o artigo busca discutir o que significa uma poética da memória, aqui marcada por processos de desestabilização de identidades de gênero, sinalizando também a transposição de fronteiras subjetivas e a construção de novas paisagens políticas.

Palavras-Chave: Guerra. Mulheres. Testemunho. Memória. Angola.

Este texto inicia lembrando um conto de Ana Paula Tavares. O conto se chama “Em Durban, o soldado”, e fala de guerra e de memória. O momento mais marcante da narrativa relata o encontro entre a narradora e um ex-soldado sul-africano, que combateu contra os angolanos nos primeiros anos daquela que seria possivelmente uma das mais violentas guerras civis de que temos notícia:

Assim, o soldado que me disse “Angola? Andei lá a combater contra vocês e contra a Swapo e, quando fecho os olhos, elas, as crianças, chegam em silêncio e velam para que não durma, nunca mais durma”. A dor inscreveu-se na sua cara de anjo velho e, mesmo quando lhe ofereci o colo e palavras doces, Huambo, Kuito, Cova do Leão, Fim do Mundo, abriram todas as cicatrizes e um rio de sangue correu pelo mercado, em Durban, de manhã cedo. (TAVARES, 2004, p. 140).

Falar de Angola é ainda falar de guerra, apesar dos mais de dez anos passados desde a celebração da paz. E mesmo quando se fala na paz, está-se ainda irremediavelmente a evocar a guerra. Por isso o tema deste texto salta sobre nós, quando nos dedicamos a examinar a literatura angolana contemporânea, especialmente na perspectiva pós-colonial. Um país atravessado pela guerra ingressa no mundo global contemporâneo a acertar contas com suas feridas do passado recente. Um rio de sangue ainda corre na memória de todos os que lá viveram, desde a luta de libertação, até 2002, quando enfim cessaram os combates que por intermináveis anos impediram o país de consolidar em paz a sua independência.

Qual o lugar das mulheres nos conflitos que varreram o país? Que papéis ocuparam? O que sofreram? É possível abordar de muitos modos a participação das mulheres na

* Este artigo foi anteriormente publicado no livro *Pós-colonial e pós-colonialismo: propriedades e apropriações de sentido*, organizado por Flavio Garcia e Inocência Mata (Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016).

** Doutora em Teoria Literária (PUCRS). Professora Associada da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: simonepschmidt@gmail.com

construção dos estados pós-coloniais na África, bem como no enfrentamento de seus dramáticos impasses. Ao discutir a globalização a partir de uma perspectiva feminista, Sandra Almeida (2008) identifica, nas novas diásporas que caracterizam nosso tempo, a centralidade da questão de gênero. A autora cita a pensadora indiana Gayatri Spivak, para quem, “se o sujeito colonial era marcadamente um sujeito de classe, e se o sujeito do pós-colonialismo é um sujeito racializado, então o sujeito da globalização é necessariamente gendrado” (*apud* ALMEIDA, 2008, p. 12).

Incluir nos trânsitos globais contemporâneos as mulheres que tomaram parte dos conflitos armados (ou que sofreram suas conseqüências) em países africanos como Angola, Moçambique e Guiné Bissau, implica desconstruir alguns pressupostos orientalistas que ainda dominam nosso pensamento no Ocidente. É comum entendermos a África como um lugar onde a história moderna mal começou, e onde possivelmente a pós-modernidade jamais chegue. Assim, discutir os processos pelos quais os países africanos enfrentam os dilemas da globalização, e particularmente focar os novos sujeitos que circulam dentro do cenário pós-colonial neste contexto, parece, para os intelectuais do Ocidente, discutir “ideias fora de lugar”.

Para desconstruir essa visão orientalista, é preciso, em primeiro lugar, compreender que os países africanos são parte de um processo de globalização que se estende a todos os lugares do planeta, ampliando constantemente sua rede, e colocando em contato – embora de maneira desigual – bens de consumo, idéias, culturas e pessoas. Sabemos que desde o colonialismo se estabeleceram conexões entre Europa, África e Américas, que transbordam para muito além da traumática experiência da escravidão. Sobre tal processo e as fecundas conseqüências culturais e políticas desse longo percurso de trocas e partilhas, fomos amplamente informados por autores como Paul Gilroy (2001), para citar apenas um dos importantes autores que abordaram o tema. Assim, se podemos afirmar que a África integrou a cultura global desde o início do período que costumamos entender como modernidade, podemos ainda concordar com as observações de Marcelo Brandão Mattos (2013), que encontra na contemporaneidade a expressão maior da participação dos países africanos nos trânsitos globais. Segundo esse autor, a “informação multicultural e plurilíngüe” que caracteriza nossa época, e as relações econômicas assentadas sobre o neoliberalismo e suas práticas neocoloniais atuam sobre os sujeitos angolanos no sentido de acentuar em sua identidade as marcas de influências vindas de fora. Ainda segundo Mattos, há, nesse novo trânsito, “um curioso paradoxo”:

Se, por um lado, pode-se falar em uma “perda” de valores tradicionais angolanos ou africanos, num perverso jogo neocolonial à distância, por outro, dá-se (ou devolve-se) ao angolano o sentido de pertencimento à cultura mundial, parte que lhe cabe no imenso latifúndio global (MATTOS, 2013, p.41-42).

É nesse sentido – o da inserção das mulheres africanas num contexto global, onde as autoras contemporâneas se fazem presentes através de suas práticas de escrita e de relatos de memórias – que desejo compreender seu testemunho a respeito dos conflitos que viveram, particularmente da guerra e das diásporas por ela provocadas. Raptos, violações, urgentes e constantes fugas, os filhos às costas, as casas abandonadas às pressas, o medo, a morte, a maternidade. Partos em meio aos tiros, filhos mortos, perdidos

ou abandonados, solidão, os homens ausentes. A solidariedade entre as mulheres, as parteiras, as mães emprestadas aos órfãos, a invenção de novas comunidades e novos lares em lugares desconhecidos. A travessia da mata, a perda do lugar de origem, a destruição das famílias, os longos deslocamentos, o abandono da aldeia, o inchaço das cidades. Os mortos pelas ruas, a fome, a busca de abrigo. Tudo isso nos relatam as escritoras africanas, construindo uma verdadeira *poética da memória*, para usar aqui as palavras que Lucia Helena Vianna (2003) emprega quando se refere à produção literária recente de autoria feminina no Brasil.

No contexto africano de língua portuguesa, quero destacar, como trabalhos marcantes e fortemente representativos dessa poética de testemunho e de resistência, onde se imprime o horror à barbárie vivida, mas também a força dos sobreviventes, os livros da moçambicana Paulina Chiziane, particularmente o romance *Ventos do apocalipse* (1999), os cantopoemas de *No fundo do canto* (2007) de Odete Semedo, da Guiné Bissau, e ainda os poemas das angolanas Paula Tavares e Maria Alexandre Daskalos (em especial nos livros *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, de Paula Tavares, 2001, e *Jardim das delícias*, de Maria Alexandre Daskalos, 2003).

Ao buscar reconstituir a construção de uma poética da memória recente pelas autoras africanas, a partir da leitura de alguns relatos narrativos, podemos compreendê-la, a partir da concepção benjaminiana, como uma memória tecida sem que se distingam os “grandes” ou “os insignificantes” eventos, pois “nada daquilo que alguma vez aconteceu deve ser considerado como perdido para a história” (BENJAMIN, 1992, p. 158). Trata-se, pois, de uma memória que presentifica aquilo que foi dado como perdido ou terminado, sucessão de imagens que lançam clarões sobre o que não se viu (BENJAMIN, 1992, p. 159), dentro de uma percepção de tempo e espaço saturados de “agoras” (BENJAMIN, 1992, p. 166).

Essa poética da memória é realizada no plural, a partir de um ponto de vista feminino, e pode ser compreendida como uma construção simultaneamente subjetiva e histórica, privada e pública, ponto de intersecção entre experiências íntimas e sociais. Pois assim são os relatos de memória e os testemunhos: mapas de memórias de indivíduos e de povos, de sujeitos e de comunidades. O trabalho da memória, entretanto, opera não apenas no sentido de fazer falar as vítimas do colonialismo e das guerras civis, mas também no de perceber as outras histórias, aquelas potencialmente vivas nas experiências colonial e pós-colonial, histórias de sobrevivência, de criação e de resistência. Assim, além da contribuição teórica de Walter Benjamin em suas reflexões sobre a história e a memória, quando nos lembra da tarefa de ‘escavação’ que constitui o ato de rememorar, em busca da ‘salvação’ do que ficou perdido, busco me beneficiar também das reflexões de Edward Said, quando propõe a continuidade de seu trabalho, após o impacto provocado pela publicação de *Orientalismo*:

O que deixei de fora em *Orientalismo* foi a reação ao domínio ocidental que culminou no grande movimento de descolonização em todo o Terceiro Mundo. (...) o contato imperial nunca consistiu na relação entre um ativo intruso ocidental contra um nativo não ocidental inerte ou passivo; sempre houve algum tipo de resistência ativa e, na

maioria esmagadora dos casos, essa resistência acabou preponderando” (SAID, 1995, p. 12).

Podemos assim pensar nos relatos que serão aqui estudados como estratégias de representação, construindo respostas contra o silenciamento imposto aos subalternos. Ao propor uma representação no sentido inverso ao da colonialidade do poder, as autoras reivindicam também de seus leitores uma prática de leitura descolonial.

O sentido que confiro ao ‘descolonial’ é aquele formulado por autores como Walter Dignolo, ou seja, aquele que convoca os subalternos a “pensar a partir das línguas e das categorias de pensamento não incluídas nos fundamentos dos pensamentos ocidentais”. Em outras palavras, a opção descolonial significa “aprender a desaprender (...), já que nossos (...) cérebros tinham sido programados pela razão imperial/ colonial” (MIGNOLO, 2008, p. 290). Essa razão colonial, ancorada nos princípios do racismo e do patriarcado, forjou o pensamento estruturador das ideias de modernidade e civilização na história da dominação ocidental sobre o resto do planeta.

Assim, na contracorrente do pensamento dominante ocidental, que ainda hoje vê os africanos como outros, exóticos, vitimizados, subalternos sem voz, proponho a leitura de alguns relatos de memória recente das diásporas causadas pela guerra. Como objeto de minha leitura, dedicada à memória de mulheres sobre a guerra, e suas estratégias de rememoração e registro da experiência vivida, dedico-me a discutir *O livro da paz da mulher da mulher angolana*, lançado em 2008, por iniciativa da ONG *Ajuda Popular da Noruega*.

Fruto de um elaborado processo de construção coletiva, através de oficinas e vários encontros, e organizado em sua forma final por Dya Kasembe e Paulina Chiziane, ele se constitui numa série de depoimentos de 89 mulheres, relatando sua experiência, atravessada pela guerra. O ponto de partida foi, como se pode depreender dos relatos e da própria forma como se estrutura o livro, perguntar às autoras o que significa para elas a paz. Suas respostas, como não poderiam deixar de ser, retornam sempre para a guerra. Pois como afirma Helena Zefanias, que apresenta o trabalho em nome da APN na introdução do livro, “Estas mulheres precisavam falar das guerras para poderem dar sentido à paz” (KASEMBE e CHIZIANE, 2008, p. 15). Dessa imperiosa necessidade surge o testemunho das mulheres, de diversas regiões de Angola - Bié, Cabinda, Huíla, Kwanza Sul, Luanda e Malanje – com idades que variam dos 14 aos 85 anos. São chamadas, no subtítulo do livro, de ‘heroínas sem nome’, certamente pelo teor de seus relatos, e também pelo intuito político da iniciativa que dá origem ao livro. Heroínas, com certeza, por apontarem em seus relatos, com grande simplicidade, as profundas implicações éticas de seu testemunho.

Os estudiosos do testemunho têm se preocupado em afirmar que o relato do trauma constitui um gênero de fronteira entre a estética e a ética (SELIGMANN-SILVA, 2003). Narrar passa a ser um imperativo, uma necessidade subjetiva de sobrevivência e um compromisso com os outros. Compromisso político com o relato de uma experiência que precisa ser contada como ato de resistência contrário à morte: conta-se para não morrer de dor recalcada, conta-se para sobreviver à dor insuportável e, paradoxalmente, para que a dor vivida não morra, pois, ao ser de novo enunciada/lembrada, evita-se que ela se

reinstaura-se como violência que possa outra vez se abater sobre suas vítimas. A intensidade dessa violência, bem como a imperiosa necessidade de narrá-la, estão impressas em muitos dos depoimentos que encontramos no livro:

A guerra fez sofrer muita gente, destruiu famílias... naquela altura tinha de se fugir à guerra com as trouxas na cabeça, se esconder tipo bicho na mata, é por causa da guerra que primeiro o meu pai morreu na tropa e depois a minha mãe (KASEMBE e CHIZIANE, 2008, p. 43).

(...) Ficávamos muitos dias escondidos nos capins. Quando os movimentos de guerra abrandavam, nós as mães, corríamos para as lavras para conseguir algum alimento. Foi nessas ocasiões que muitas mulheres perdiam a vida, eram raptadas ou pisavam minas. (...) Aquilo já não era inimigo, era demais, era só matar. Matar tudo sem deixar nada, tudo o que respira mata. Às vezes abria a porta da casa e encontrava pessoas mortas no meu quintal (...) a vida era só fugir mesmo (KASEMBE e CHIZIANE, 2008, p.60).

Vale lembrar que o testemunho, sendo um compromisso do sujeito que narra consigo mesmo e com a comunidade implicada em seu relato, é também compromisso com o passado, já que o silêncio em relação ao vivido provoca mais uma vez a morte das vítimas (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 78). Tais idéias nos remetem ainda uma vez a Walter Benjamin, mais precisamente às suas considerações acerca da “salvação do passado” como uma das tarefas do historiador materialista. Cabe aqui lembrar suas palavras:

Em cada época é preciso tentar arrancar mais uma vez a tradição ao conformismo que quer apoderar-se dela. (...) O dom de atirar através do passado a chama da esperança pertence apenas ao historiógrafo perfeitamente convencido que diante do inimigo, e no caso deste vencer, nem sequer os mortos, estarão em segurança. E este inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 1992, p. 160).

No caso das autoras aqui abordadas, o passado que se converte em matéria de testemunho se mostra principalmente nos relatos sobre a guerra e seus traumáticos movimentos diaspóricos, que representam perdas efetivas, dolorosamente concretas e vivamente lembradas, quando as mulheres são convocadas à reflexão sobre o significado da paz. Vejamos alguns trechos que confirmam tais observações:

Quando a nova guerra começou, durante o período da guerra, várias vezes tive que fugir de casa com os filhos às costas, arrastando toda a família, como faziam todas as mulheres da minha zona (KASEMBE e CHIZIANE, 2008, p. 48).

Mulher na mata a combater, nós eram muitas. A gente lutou mesmo ao lado do homem, nós viu, às vezes a mulher tem mais coragem que homem. Quando os portugueses ficar zangado, o homem mesmo te foge, te abandona; e você tem que se defender, mesmo com uma arma, com filho nas costas e outro agarrado na calça da tua farda (KASEMBE e CHIZIANE, 2008, p. 34-35).

Um dia fugi com o meu bebê nas costas. Caí numa cova e o meu bebê magoado chorou. Nesse momento todos se afastaram e fugiram de mim, cada um para o seu lado. Choro de bebê era como uma bomba. Podia-se morrer mesmo por causa disso. Logo a seguir tapei a

boca do meu bebê com um pano só para ele não chorar, até o perigo passar (KASEMBE e CHIZIANE, 2008, p. 59).

Nos relatos vemos acentuar-se o processo de desumanização provocado pela guerra. A falta de solidariedade, o medo e a solidão vão lançando os sujeitos numa espécie de condição não-humana – e particularmente as mulheres, presas aos papéis que desempenham dentro da família, mesmo quando tudo desaba e sua casa deixa de existir, no mais concreto dos sentidos. Percebe-se bem este movimento no relato a seguir, em que o corpo da narradora, literalmente despido, de roupas e de humanidade, é o único bem que lhe resta:

Noutro dia eu estava a vestir, quando abriram a minha porta. Só tive tempo de apanhar o lençol, amarrar o bebê e fugir. Fui assim mesmo, natural. Só no dia seguinte de manhã, todos viram que estava nua. Até homens. Eu também descobri aí mesmo e era vergonha, já. Quando a guerra chega, você fica maluca. O espírito sai e só fica com carne. Você faz coisas tipo já não é pessoa. Vira animal, já (KASEMBE e CHIZIANE, 2008, p. 62).

Considerando esse ato de violação simbólica ao corpo da mulher – tantas vezes violado de fato durante as guerras – ocorre-me pensar no significado do corpo para a narrativa do testemunho. No caso do testemunho latino-americano, que tão bem conhecemos, era fundamental que existisse o corpo do desaparecido, que se reivindicassem esses corpos (como até hoje os reivindicamos), porque eles eram e são a prova concreta da barbárie praticada pelos regimes autoritários, os documentos que registram a história, para além de significarem a materialidade (simbólica) daqueles seres que amamos e cuja ausência nos deixa órfãos de simbolização, carentes de ritos para verbalizar nosso luto e dar vazão ao nosso pranto reprimido. Tudo isso me faz considerar que o corpo é o primeiro lugar onde o trauma se vivencia, mas é também o primeiro lugar onde se inscreve o registro da memória e da resistência. E me leva também a indagar se o/a subalterno/a, aquele cuja voz é inacessível e intraduzível sem que o/a intelectual pós-colonial “desaprenda” o seu privilégio (SPIVAK, 2010), não seria ele também um desaparecido, alguém que, tendo seu corpo e sua memória subtraídos para si e para os outros, por necessidade de sobrevivência forçosamente aprenderia, na experiência mesma da subalternidade e da invisibilidade, a fazer da memória um trabalho ativo contra a morte e o esquecimento, como prática de resistência descolonial. É esse, possivelmente, o caso das mulheres que narram sua experiência em *O Livro da paz da mulher angolana*. O desejo enunciado pelas autoras-narradoras é o de compartilhar seu aprendizado através da dor vivenciada em - e por - todos os seus sentidos. Seu intento é deixar o registro do sofrimento vivido, é dar testemunho de cada momento lembrado, como memória viva do passado, para salvar os mortos e para curar o futuro:

(...) No tempo de guerra ninguém falava amanhã. Só falávamos agora. Amanhã é longe, você pode não ver mais. Dizer às crianças, amanhã, quando você crescer? Nada, não falávamos. Falávamos, fica aqui perto, agora, não brinca longe, não brinca mal. Se te raptarem, vou saber logo. Se te matarem, vou te enterrar logo, já. Se te matarem longe, não vou saber onde te procurar. Amanhã? Isso era coisa de Deus, só (KASEMBE e CHIZIANE, 2008, p. 62).

Estou feliz por saber que nunca mais vou marchar naquelas matas, por destinos desconhecidos; nunca mais vou ouvir estrondos de bombas nem de granadas. Nunca mais ver gente morta ao relento. Nunca mais vou ficar longe da minha família, nunca mais... (KASEMBE e CHIZIANE, 2008, p. 38).

Mas além do testemunho dos traumas vividos na guerra, essas mulheres relatam também a emergência de uma nova consciência sobre suas próprias vidas. Ao definir o que pensam e desejam sobre a paz, enunciam um profundo e transformador entendimento do que viveram. Essa nova compreensão lhes descortina outro modo de enxergar seu lugar no mundo. Num caminho sem volta, as autoras do livro não são mais as mesmas que viveram as experiências que relatam:

Pode até haver paz no país e em todo lado, mas haver guerra dentro da gente. A minha maior guerra foi pela realização do meu sonho: eu só queria aprender a ler e a escrever. A tradição me negou essa oportunidade por ser mulher. O regime negou-me por ser preta. A minha mãe lutou à sua maneira para me ajudar e por isso muito cedo comecei a vida de criada, com promessas de poder ir à escola em troca de serviços. Andei de patroa em patroa, num percurso que durou 15 anos. Não consegui vencer esta guerra, perdi (KASEMBE e CHIZIANE, 2008, p. 24).

A compreensão mais profunda de sua experiência, como podemos ver nesse relato, permite às autoras-narradoras reinterpretar o passado, indo além da memória do trauma, até perceberem que as violências que enfrentam são marcadas por sua condição de gênero, à qual se somam também aspectos de raça e de classe, fortemente enraizados em sua formação como mulheres. A paz conquistada no país representa, pois, para essas mulheres, um novo momento de luta, pela afirmação de valores que até então desconheciam, ou viam de forma muito tênue e precária, como percebemos no seguinte depoimento: “Agora que a paz chegou marido quer te bater? Quer te mandar parece tua mãe que te nasceu ou mesmo teu dono que te comprou? Eu BM vou dizer a verdade, esta paz veio também para as mulheres” (KASEMBE e CHIZIANE, 2008, p. 35).

A construção da paz, portanto, para essas ‘heroínas sem nome’, toma forma no discurso através do qual articulam sua vida privada ao mundo público de que passam a efetivamente a fazer parte. Assim, através de seus relatos, as mulheres assumem sua experiência traumática da guerra como motivo de aprendizagem de um novo modo de se colocar no mundo, público e masculino, onde a política exerce papel determinante:

Em tempos de guerra nós mulheres fomos importantes, os homens reconheciam o nosso valor. Por isso nos treinavam, vestiam a farda e davam a arma, levavam-nos às frentes de combate. Nessa altura, ninguém via que éramos mulheres. Pena é que esse mérito não seja reconhecido neste momento de paz. Muitas vezes os que comandam aproveitam-se dos nossos feitos para enaltecer outros nomes. Mas agora que a guerra terminou os homens remetem-nos, de novo, ao silêncio das nossas cozinhas. Se no processo da guerra nós mostramos a nossa valentia, porque é que hoje dificultam a nossa integração tanto na vida pública como na política? (KASEMBE e CHIZIANE, 2008, p. 20).

Da reflexão sobre o passado – e especialmente da experiência vivida na guerra - resultam suas demandas concretas, por um novo modo de inserção na vida pública e comunitária:

Nós, as mulheres, apesar de termos participado na guerra pela libertação de Angola, ainda não temos o devido reconhecimento. Enquanto a guerra existia nós éramos úteis e nos tratavam como iguais, mas agora que a guerra terminou, dificilmente somos chamadas a exercer qualquer cargo de direção, ao lado dos homens (KASEMBE e CHIZIANE, 2008, p. 41).

Retomando aqui o conceito de *poética de memória*, que utilizei anteriormente a partir de Lúcia Helena Vianna, alcançamos sua dimensão coletiva e sua natureza política, como se pode entender a partir das ponderações dessa autora:

Penso que por poética feminista se deva entender toda discursividade produzida pelo sujeito feminino que, assumidamente ou não, contribua para o desenvolvimento e a manifestação da consciência feminista, consciência esta que é sem dúvida de natureza política (...), já que consigna para as mulheres a possibilidade de construir um conhecimento sobre si mesmas e sobre os outros, conhecimento de sua subjetividade, voltada esta para o compromisso estabelecido com a linguagem em relação ao papel afirmativo do gênero feminino em suas intervenções no mundo público. (...) Poética feminista é poética empenhada, é discurso interessado. É política (VIANNA, 2003).

Podemos, portanto, compreender os relatos que compõem *O livro da paz da mulher angolana* como práticas poéticas e políticas de memória, estratégias discursivas de auto-representação e transformação dos sujeitos femininos que participam do processo coletivo de sua elaboração.

Desse modo, as diásporas vividas por essas mulheres podem ser interpretadas por nós não apenas como deslocamentos geográficos, mas, sobretudo, como processos de desestabilização de identidades de gênero, como transposição de fronteiras subjetivas e construção de novas paisagens políticas. Lembrando um dos pontos de partida desta reflexão, quando defendi a inserção dos países africanos e suas culturas no mapa das relações globais contemporâneas, podemos considerar as autoras-narradoras do livro como novos sujeitos diaspóricos, identidades em movimento, questionando antigos pertencimentos e noções que até então definiam seu contorno. Personagens sobretudo femininas, como afirma Sandra Almeida, “que habitam territórios liminares, espaços de movência, deslocamentos e desenraizamentos” (ALMEIDA, 2008, p. 11). É ainda Sandra Almeida que nos propõe perguntarmo-nos, diante de textos dessa natureza que dialogam com movimentos globais e cosmopolitas,

(...) de que forma esses novos conceitos da contemporaneidade são apresentados e descritos nos textos narrativos e discursivos dessas escritoras e como contribuem para fomentar o que Bruce Robbins denomina de um ‘domínio de políticas contestatórias’, que dá forma a seus discursos” (ALMEIDA, 2008, p. 13).

Os relatos das “heroínas sem nome” podem efetivamente ser interpretados como práticas políticas de contestação. Ao observar seus depoimentos nessa perspectiva, nossa discussão se aproxima de outra autora: Rosi Braidotti (2002), cuja obra teórica traz importantes contribuições para a discussão dos sujeitos contemporâneos segundo uma ótica feminista. Ao discutir as subjetividades nômades que, segundo ela, protagonizam um novo cenário de desconstrução permanente do falocentrismo europeu, Braidotti evoca a poetisa ganesa Abena Busia, que diz: “nós podemos ir a qualquer lugar, menos para casa” (WEKKER, 1994, apud BRAIDOTTI, 2003, p. 12).

Como interpretar esta frase no contexto do *Livro da paz da mulher angolana*? Como se traduz aquilo que ela expressa junto à experiência de suas autoras-narradoras? Minha resposta é pensar que a casa, lugar de pertencimento à tradição, “local que nós precisamos re-trabalhar politicamente, construtivamente, e coletivamente”, como afirma Rosi Braidotti (2002, p.13), a casa invadida pelos bandos da guerra, destruída e violada, ainda que reconstruída em tempos de paz, nunca mais será a mesma. Assim também as mulheres que as habitaram, narradoras de sua memória como elaboração íntima e também pública, subalternas que começam a falar, de si mesmas e de todas em comum. Para essas mulheres, palavras como paz e guerra clamam por urgente revisitação, em busca de novos significados, que elas começam a vislumbrar.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sandra R. G. Narrativas cosmopolitas: a escritora contemporânea na aldeia global. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. UnB, Brasília, n. 32, p. 11-20, 2008.
- BENJAMIN, Walter. Teses sobre a filosofia da história. In: _____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'água, 1992. p.157-170.
- BRAIDOTTI, Rosi. Diferença, diversidade e subjetividade nômade. *Labrys*, estudos feministas, UnB, Brasília, n. 1-2, p. 1-16, jul-dez. 2002.
- BRANDÃO, Marcelo M. *A geração da distopia: representações da angolanidade na ficção contemporânea*. Tese de Doutorado defendida em abril de 2013, UFF, Niterói.
- DÁSKALOS, Maria Alexandre. *Jardim das delícias*. Lisboa: Caminho, 2003.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro; modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2001.
- KASEMBE, Dya e CHIZIANE, Paulina (orgs.). *O livro da paz da mulher angolana*. Luanda: Nzila, 2008.
- MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras- Dossiê Literatura, língua e identidade*, UFF, Niterói, n. 34, p. 287-324, 2008.
- SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: ____ (org.). *História, memória, literatura; o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, Ed. UNICAMP, 2003.
- SEMEDO, Odete. *No fundo do canto*. Belo Horizonte: Nandyala, 2007.
- SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Goulart Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- TAVARES, Paula. *Dizes-me coisas amargas como os frutos*. Lisboa: Caminho, 2001.
- _____. *A cabeça de Salomé*. Lisboa: Caminho, 2004.
- VIANNA, Lúcia Helena. Poética feminista – poética da memória. *Labrys: estudos feministas*, nº. 4. Brasília, ago.-dez. 2003.

Recebido em 18/10/2017. Aprovado em 12/12/2017

Title: *The war according to women: a feminist and postcolonial vision of Angola's narratives of war*

Abstract: *Taking as reference O livro da paz da mulher angolana, organized by Dya Kasembe and Paulina Chiziane, in which women's testimonies of Angola's wars from the 60s to the beginning of 2000 are gathered, this article aims to discuss the meaning of a 'poetics of memory', marked by a process of destabilization of gender identities, transpassing subjective boundaries and building new political landscapes.*

Keywords: *War. Women. Testimonies. Memory. Angola.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.12022017219-226>

CULINARY GHOSTING: A JOURNEY THROUGH A SWEET AND SOUR IRAQ

Ella Shohat*

Abstract: *Ella Shohat tell us about the work of Michael Rakowitz and his three art and culinary projects that comment on the transnational flow of images and sounds, of smells and tactile impressions intermingled with the ashes of war and multiple displacements. Iraqi food and its relation with displacement, return, war, visibility are the subjects of the projects and of Shohat's analysis. Through the prism of the culinary, Rakowitz's Iraq cooking projects create an archive of recipes and cultural knowledge in motion. They are also tales of the ghosts of departed communities. The complex Iraqi experience conveyed in bittersweet stories seems to perfectly resonate with the culinary genre hamed-helu, composed of the dissonant harmony between sweet and sour properties. Remembering Iraq through culinary acts transforms the absentees into a palpable presence, through the collective process of dining and dialoguing. Ghosting food thus testifies simultaneously to the disappearance but also to imaginary returns.*

Keywords: *War. Art. Culinary. Diaspora. Iraq.*

Michael Rakowitz's broad, diasporic Iraq art project evokes the region's vivacious, palimpsestic history of communal multiplicity, while also gesturing toward its hoped-for potentialities. This multipronged project digs deep into the recent and distant pasts, engaging the remains and what could be remembered out of the fragments left in the wake of several wars, sanctions, and massive dislocations. Rather than a mere lamentation about forced departures and possible returns, his work takes the viewer participant on a reflexive voyage into the politics of memory, all against the persistently devastating backdrop of violence and destruction. Rakowitz revisits the narratives about the Gulf War and the Iraq War circulating widely in the media, alluding as well to colonial British interventions and inventions. The ongoing, epic-scaled dislocation of people and objects within/from the Middle East, furthermore, continues to be embedded in the colonial production of "the enemy."

The culinary arena forms a significant theme in Rakowitz's engagement of Iraq. Projects such as *Enemy Kitchen (Matbakh al-'adu)* (2003–ongoing), *RETURN* (2004–ongoing), *Spoils* (2011), and *Dar Al Sulh (Domain of Conciliation)* (2013) entertain the production, consumption, and circulation of food. Whether in its raw materiality or in its refined display, the performance of food preparation comes to allegorize the politics of class, gender, religion, nation, and diaspora. Contrary to the exotica industry associated with Middle Eastern restaurants and cookbooks, Rakowitz's food projects comment on the transnational flow of images and sounds, of smells and tactile impressions intermingled with the ashes of war. Culinary memories are entangled with massive-scale, politically generated loss but also with the creative desire to survive in biological terms and regenerate in cultural terms. Historically, migratory movements and networks of

* Professor of the Departments of Art & Public Policy and of Middle Eastern & Islamic Studies at Tisch School of the Arts, New York University. E-mail: es100@nyu.edu.

trade routes—such as the Silk Road, which connected Mesopotamia and China—also made food and agricultural knowledge “travel,” cultivating new modes of producing and consuming foods across vast regions. (Despite our association of pasta with Italian cuisine, for example, pasta was made possible only by two transcontinental encounters: Marco Polo’s encounter with the Chinese noodle and post-Columbus Europe’s encounter with the tomato of the Americas).

With massive postcolonial dislocations and transnational globalization, such trending fusions have become de rigueur. The presence of displaced Indians/Pakistanis in the United Kingdom, for example, has transformed English cuisine, just as the presence of North Africans in France has engendered a new culinary landscape across the country. Curry and couscous now form an integral part of Europe’s digestive body. The United States has also witnessed such culinary transformations. But in the case of Middle Eastern cuisine, it is usually Lebanese/ Levantine dishes that exert their appetizing presence, due to the history of Arab immigration to the Americas largely from Greater Syria, dating back to the Ottoman Empire. Despite direct US involvement, Iraq’s culture generally, and its cuisine specifically, remains dramatically lacking in visibility. Rakowitz’s Iraqi food project compensates for and intervenes in this lacuna. But rather than displaying Orientalist-fashioned exotica, his project challenges the seductive view that those with bellies full of hummus, falafel, and kibbeh somehow come to master fully “the Arab mind.” On the contrary: in his work, through acts of dining, the digesting bellies are incorporated into the critique of an all-consuming *casus belli*.

Since 2003, *Enemy Kitchen* has mobilized food for a reflection on war but also on the opposition to war and to acts of solidarity. According to Rakowitz, the project gradually came about after he witnessed a long line of people waiting to eat in the Afghani restaurant Khyber Pass, in the East Village, New York, shortly after 9/11. In response to subsequent incidents of harassment, including the targeting of mosques and Muslim businesses, the people in line were demonstrating their support of the owners and staff of the restaurant. This gesture inspired *Enemy Kitchen*, an ongoing project in which the artist and his mother compile Baghdadi recipes and teach them to different audiences. It was first presented by More Art, a public art organization in New York, where Rakowitz cooked with a group of middle school and high school students, some of whom had relatives in the US Army stationed in Iraq. In the process of cooking and dining, Iraq emerged as a subject of conversation in ways that transcended the media’s processed, green-tinted images of an abstracted military destruction. The project, as the artist described it, “functioned as a social sculpture,” displaying a heated debate:

Some of the discussions were great. Even the problems were important. One day, a girl who had attended a few classes came in frustrated and said, “Why do we have to cook this nasty food? They blow up our soldiers every day and they knocked down the Twin Towers!” Another student spoke up and said, “The Iraqis didn’t knock down the Twin Towers, it was Bin Laden.” Then, it went further. From the stove, another kid said, “It wasn’t Bin Laden, it was our government.” It was incredible to see all this unfold week after week. The students were not really discussing it in school because many teachers regarded it as too touchy an issue. But in this space of cooking and eating, I really started to see how an important segment of the US population that I do not often have the opportunity to interact with feels about the world since 2001. And when you think about someone of middle school or high school age, at least half of their living years have been during wartime (SHOHAT, 2017).

Over the years, *Enemy Kitchen* has been performed at several art institutions and in 2012 it became a fully functioning food truck, popping up on the streets of Chicago. Iraqi refugee cooks and US veterans of the Iraq War serving as sous-chefs collaborate to prepare delectable “enemy” dishes. The project denaturalizes the occupier/occupied power relations and reverses the war hierarchy in which the US military dictates orders and regulations to Iraqis. Now it is Americans who follow (cooking) orders given by Iraqis. The truck features the Chicago flag, which conventionally consists of two blue horizontal stripes on a field of white; between the two blue stripes are four red, six-pointed stars arranged in a horizontal row. Here, however, it is rendered in the colors of the Iraq flag—white, red, black, and green—thereby fusing two locations, the Middle East and the North American Midwest. In *Spoils* (2011), Rakowitz similarly commented on war through the act of dining. Iraqi cuisine-inspired dishes, cooked with date syrup, were served to the participants on plates looted from Saddam Hussein’s palace in 2003, suggestively commenting both on his corrupt, repressive regime and on the ensuing new cycle of violence. Rakowitz purchased the plates on eBay from an active US soldier serving in the unit that captured Saddam Hussein and from an Iraqi refugee living in Michigan.

The cultural heritage of Iraq, including the national museum and library, has been ransacked and ruined. The cry against such acts is probably most vividly remembered in the moment captured on camera of the Iraqi curator Amal Al-Khedairy courageously chasing away looters. The founder and director of Al-Beit Al-Iraqi (The Iraqi House), an arts and cultural center in Baghdad that conserved and revived Iraqi crafts, Al-Khedairy, like many Iraqis, had to leave Iraq. The Ottoman-style house was destroyed and its remains looted. In the post-Saddam Hussein era, the disfiguring of a millennial civilization ensued. (As Rumsfeld so poetically put it: “Stuff happens.”¹) This cultural violence led Rakowitz to initiate a massive reclamation project, entitled *The invisible enemy should not exist*. Since 2007, the artist and his team have recreated around 600 of the 7,000 objects missing from the National Museum of Iraq in Baghdad. Identifying the description of objects on the Interpol and the Oriental Institute of Chicago websites, the team re-creates lost artifacts, aimed to deter antiquity dealers from purchasing looted artifacts. Rather than mimicking the materials from which the statues were made, however, the reconstructions are created from recycled packaging of Middle Eastern foodstuffs.

What would usually be considered garbage forms the found material from which the art objects are made. The reconstructed objects become living testimonies to the *long durée* of cultivation in the region—where food and art are intimately linked. The act of ecological recycling comments on yet another kind of devastation brought on by another dimension of the decades of war: the destruction of Iraq’s infrastructure, which has injured Iraq’s ecosystem and biodiversity, bringing with it substantial public health implications as well. The pollution of air, water, and earth from depleted uranium, poisonous chemicals, and toxic smoke has wreaked havoc on the environment and on human lives, leading to deaths from illnesses, by escalating cancer rates, for example.

¹ Sean Laughlin, “Rumsfeld on Looting in Iraq: ‘Stuff Happens,’” *CNN*, Apr 12, 2003, cnn.com/2003/US/04/11/sprj.irq.pentagon/.

The “shock and awe” bombing of industrial plants has polluted ground water and damaged the sewage-treatment plants, contaminating rivers, drinking water, and locally grown food. Rakowitz’s use of recycled food packaging from the Middle East to reconstruct its ancient artifacts, in other words, makes vital conceptual links between the usually separated realms of the ancient civilizational past and contemporary food production. The reconstruction of archaeological artifacts from contemporary food packaging draws a continuum between the aesthetics of the past and the materials of the present. It also refuses the separation of genres (i.e., between the cultivation of food and the culture displayed in a museum). Instead of deploying a Eurocentric narrative that glorifies the Western archaeologist as the rescuer of ancient civilization from present-day Middle Eastern barbarians—which would delink ancient civilizations from the contemporary inhabitants of Mesopotamia—Rakowitz’s project forges deep links between the archaeological artifacts and the people of these regions, who continue to cultivate, in all senses of the word, but now amid an ongoing ruination.

In yet another, more recent cycle of violence, ISIS has been systematically destroying antiquities and blowing up temples. Physically manifesting its own interpretation of Islam, ISIS has reenacted its own iconoclastic version of the monotheist tradition. Its “video-selfies” display idol-smashing performed in loco in ancient sites (the demolition of the Tomb of Jonah/Nebi Yunus Shrine, for example) as well as in museums (the ravaging of the protective deity Lamassu—the Assyrian human-headed winged bull created around 700 BC, which once stood at the entrance to the Nergal Gate that led to Nineveh). In response, in 2016, Rakowitz created a maquette of the Lamassu that ISIS had dismantled at the Nergal Gate at Nineveh in 2015. Recently awarded the Fourth Plinth Commission prize, Rakowitz in his next project will set up the reconstruction of Lamassu in London’s Trafalgar Square in 2018. The sculpture tells the story, in metal as it were, of the damage inflicted by the ongoing war on Iraqi culture and cultivation. Made of empty cans of Iraqi date syrup, this contemporary adaptation of the Lamassu alludes to a once-renowned industry now decimated by the Iraq wars. The sculptural reconstruction simultaneously fuses antiquity and modernity, its form reincarnating the image of the ancient hybrid gure, but its material content composed of modern tin cans. At the same time, the empty cans denote the absent indigenous date syrup and connote the agricultural environment and cultivated food that have lasted from Mesopotamian antiquity to Iraqi modernity but that are now subjected to contamination and disappearance. The reincarnated Lamassu cries out against the multiple contemporary forces that enact the catastrophic liquidation of human lives, of ecological equilibrium, and of cultural inheritance.

The work’s placement in the heart of Iraq’s colonizer’s metropole will also be emblematic of another layer in the history of the British Empire and its Mesopotamian campaign, which was accompanied by the scientific project of archaeology. (Gertrude Bell, who played a decisive role in drawing the lines in the sand that formed post-Ottoman Iraq, was a devout archaeologist who actively participated in the excavation of Mesopotamia.) The indigenous objects were removed and placed in the antiquity sections of the British Museum, London, the Louvre, Paris, the Pergamon Museum, Berlin, and the Metropolitan Museum of Art, New York, testifying to a monumental history of

colonial dispossession. Yet, even the inadvertent safekeeping of these objects in the Western capital, with its bittersweet irony, hardly washes away the bitterness of the imperial theft of history. Nor can it erase a more recent history of postcolonial displacements to the metropolitan centers of the West as encapsulated in the slogan, “We are here because you were there!” A kind of Mesopotamian haunting of empire, the London Lamassu will mirror a city with its own generations of dislocated Iraqis, with its Iraqi grocery stores and restaurants bearing such names as Babylon and Baghdad. “Rebuilding the Lamassu in Trafalgar Square,” Rakowitz points out, “means the sculpture can continue performing his duties as guardian of Nineveh’s past, present and future, even as a refugee or ghost, hoping to one day return to Iraq.”² The hybrid figure of the Lamassu, one could argue, seems to encapsulate perfectly the cultural hybridity of postcolonial displaced communities generally and of Iraqis specifically.

The ghosting of food also plays a fecund role in Michael Rakowitz’s *RETURN* (2004–ongoing). The artist opened a temporary store in Brooklyn, New York, using the same name as his grandfather Nissim Isaac David’s business, Davisons & Co., which imported and exported goods between the United States and the Middle East. Departing from Iraq with his family in 1946, David left first for Bombay (now Mumbai) and then moved to Long Island, New York, where his company operated until 1960. Because of the vulnerable position of Iraqi Jews in the wake of the partition of Palestine and the establishment of Israel, he, like many from his Jewish-Iraqi community, was unable to return. The portraits of the grandfather and the artist on each side of the contemporary shop’s vitrine embody the intergenerational dimension of the project; the artist continues the grandfather’s practice, affording the grandson a virtual return to Iraq. But rather than expressing mere nostalgia for a past Iraq, the project intervenes in the contemporary US/Iraq political landscape. In this reenactment of the old company, Rakowitz returns to his family’s roots and routes, but all enveloped with recent issues and concerns. His gesture of sending and receiving goods is especially meaningful given the sanctions under which Iraqis suffered in the wake of the Gulf War, but which they also circumvented by using fake repackaging, labeled as products of Lebanon, Saudi Arabia, or the United Arab Emirates and distributed globally. Yet, *RETURN* highlights the fact that the presumed-to-be-renewed relations between the United States and Iraq in the wake of the 2003 invasion constitute far-from-uneventful quotidian acts.

Rakowitz’s renewed flow of goods—mostly dates—between Iraq and the United States offers a dynamic platform for narrating the plight of Iraq. In this long-term project, the small Brooklyn shop sold dates after their delayed arrival. The first consignment of dates did not actually make it past the Syrian border. The trials and tribulations of the resilient dates, the heartiest of any fresh fruit, are turned into a saga consumed by the store patrons/art-site visitors, now witnesses to a transnational *One Thousand and One Nights* tale of the destiny of dates as they “flee” increasing sectarian violence, crossing treacherous state borders, and trying to survive global barriers. “The dates,” in Rakowitz’s words, “suddenly became a surrogate, traveling the same path as Iraqi refugees.”³ The

² “Fourth Panelist Finalists for 2018, 2020 Announced,” accessed May 10, 2017, art.northwestern.edu/news/fourth-plinth-nalists-2018-2020-announced.

³ “Store Blog,” *Creative Time*, Aug 10–Dec 10, 2006, creativetime.org/

project does not simply depict the global circulation of goods but also allegorizes the prospects for Iraqis in the wake of the war, within and outside of Iraq's borders.

The store gradually turned into an updated reincarnation of the old market place, a public space for the traffic of ideas and information. Rakowitz's initial offer to ship items to Iraq for free attracted the interest of passersby on Atlantic Avenue, dotted with many Arab businesses. But shipping to Iraq has been far from a straightforward venture. The story of the objects traveling to Iraq, just like the stories of goods coming out of Iraq, becomes a kind of metaphor and metonymy for the dangers of cross-border movement of people vulnerable to conflicting local/global forces that rule over their lives and kidnap their ability to live. Rakowitz documented these various interactions and stories, creating a living diary of history in action. For those customers informed only by mainstream media, Rakowitz's site made possible a vivid presentation of Iraqi experiences of multiple traumas, prompting identification with Iraqis on the ground and their relatives in New York. More generally, it became a pedagogical process of re-seeing the region beyond reductive discourses of terrorism and Islamism. In a North American context, where Arabic script in public spaces tends to provoke ambivalent responses, the store's facade with signs in both Arabic and English was visibly hospitable to different languages and perspectives. By generating space for Iraqi stories to circulate, the project also goes against the hegemonic representation of Iraqi Jews, which separates their cultural creativity from Iraq as a whole. Rakowitz's project also goes against the grain of the narrative of perennial animosity between Jews and Muslims. *RETURN* revives the deep connections between the various communities of the region. It transcends the quarantining maps of belonging that have perpetuated rigid, sometimes literally concrete, borders and the persistence of the Arab/Jewish emotional divide—whence “the rejection of the Arab-Jew” prevalent in many Jewish institutions and publications.

In another kind of a return, this time performed not in the United States but in the Arab world, Rakowitz's *Dar Al Sulh (Domain of Conciliation)*, a pop-up restaurant in Dubai, United Arab Emirates, which operated May 1–7, 2013, was conceived as the first restaurant in the Arab world to serve the cuisine of Iraqi Jews since their exodus. *Dar Al Sulh* featured the recipes of Rakowitz's Jewish-Iraqi grandmother, whose mixtures of ingredients reflected the encounters among various cultural geographies. A culinary performative act, *Dar Al Sulh* shed light on multiple roots and routes. Some of the dishes revealed the traces of Bombay, where, already in the nineteenth century, a large Iraqi-Jewish community settled, and to where Rakowitz's family immigrated in the 1940s prior to coming to New York. “My mother's recipes,” recounts Rakowitz, “bear the traces of the family's time in India, with many of the traditional Iraqi dishes augmented by spices like curry and chili” (SHOHAT, 2017). Here, too, rather than a purist narrative, Rakowitz accentuated the diasporic and the syncretic, turning culinary fusion into a metaphor for multiple displacements.

As with *Spoils*, the dishes in *Dar Al Sulh* were served on plates and trays from Iraq. But if in *Spoils* the porcelain plates were originally looted from Saddam Hussein's palace, in *Dar Al Sulh* the metal plates and trays were the remains of objects “traveling” with the

programs/archive/2006/whocares/projects_rakowitz_blog.html.

departing Babylonian-Iraqi-Jews that survived long after their journey out of the country. Two of the serving trays belonged to the Great Synagogue of Baghdad; now they were traveling back to the region, close to the place of their creation. And as with *RETURN*, *Dar Al Sulh* generated a space in which dialogue across geographical, communal, and ideological borders could be facilitated. It allowed the participants to return to an era when Jews and Muslims lived together. In Rakowitz's words: "The notion of conciliation was the central philosophy of 'Dar al Sulh,' meant to be reflected in the food and the conversations spoken around it" (SHOHAT, 2017). Each night for a week, the team cooked together and received more than fifty dinner guests—people from different countries, regions, and communities—a reflection of transnational Dubai. Hosts and guests gathered, eating and listening to music and to brief comments about the dishes (by Michael Rakowitz), the music (by Regine Basha), and Jewish-Iraqi cultural politics (by me). As with Rakowitz's other Iraq-related projects, *Dar Al Sulh* brought together multiple suppressed histories of the Middle East and of its diaspora. (An Arabic word of the same root as *sulh* is *islah*, which refers to mending, xing, reclaiming, retrieving, and piecing together.) Iraqi Jews were represented within the larger picture of this diaspora, demonstrating through food, music, and words a cultural affinity that is inextricable from the region.

The absence of Arab Jews was encapsulated in the project's subtitle, "Cuisine of an Absent Tribe," and the epigram "You are eating a dying language from the plate of a ghost," both of which were inscribed on the window of the Traffic Gallery, in Dubai's industrial zone of Al Quoz. Rather than framing the event as "Iraqi-Jewish Cuisine," Rakowitz highlighted a departed community, an absent tribe from Iraq, thus subverting the association of the word "tribe" with its biblical sense of filiation. Furthermore, by reintroducing the absent Jews into the imaginary of Iraq, but without announcing it as such, *Dar Al Sulh* also navigated a diplomatically delicate definition of "Jewish"—a word that, in the context of the Arab world, would have immediately been read as Zionist. (For this reason, the event was not publicized as "Jewish," and most visitors heard about it through word of mouth.) Thus, the unenunciated presence of the Arab-Jew paradoxically called attention to the same conflicting forces that historically produced the absence of the Arab Jews.

Through the prism of the culinary, Rakowitz's Iraq cooking projects create an archive of recipes and cultural knowledge in motion. In accentuating the movement between various geographies, they create out of displacement an empowering sense of home-ness. But they are also tales of the ghosts of departed communities. The complex Iraqi experience conveyed in bittersweet stories seems to perfectly resonate with the culinary genre *hamed-helu*, composed of the dissonant harmony between sweet and sour properties—a savory oxymoronic flavor achieved by cooking with such ingredients as tamarind and pomegranate molasses. Remembering Iraq through culinary acts transforms the absentees into a palpable presence, through the collective process of dining and dialoguing. Ghosting food thus testifies simultaneously to the disappearance but also to imaginary returns.

BIBLIOGRAPHY

FOURTH Panelist Finalists for 2018, 2020 Announced. Accessed: May 10, 2017.
art.northwestern.edu/news/fourth-plinth-nalists-2018-2020-announced.

LAUGHLIN, Sean. "Rumsfeld on Looting in Iraq: 'Stuff Happens'". *CNN*, Apr 12, 2003,
cnn.com/2003/US/04/11/sprj.irq.pentagon/.

RAKOWITZ, Michael. "Don't Choke on History: Reflections on *Dar Al Sulh*, Dubai, 2013" a joint conversation between Regine Basha, Michael Rakowitz, and Ella Shohat, *Creative Time Reports*, New York, Jun 28, 2013. In: SHOHAT, Ella. *On the Arab-Jew, Palestine, and Other Displacements*. London: Pluto Press, 2017.

STORE BLOG. *Creative Time*, Aug 10–Dec 10, 2006.
creativetime.org/programs/archive/2006/whocares/projects_rakowitz_blog.html.

Recebido em 10/11/2017. Aprovado em 10/12/2017

Título: *Culinária fantasma: uma viagem por um Iraque doce e amargo*

Resumo: *Ella Shohat nos conta sobre o trabalho do artista Michael Rakowitz e seus três projetos culinários que tratam do fluxo transnacional de imagens, sons, aromas relacionados com guerras e múltiplos deslocamentos. Comida iraquiana e sua relação com deslocamento, retorno guerra, visibilidade são temas dos projetos de Rakowitz e da análise de Ella Shohat. Através do prisma da culinária, os projetos criam arquivos de receitas e conhecimento cultural em movimento. Eles são também histórias de fantasmas de comunidades ausentes. Rememorando o Iraque, grupos e memórias como os judeus iraquianos, através de atos culinários transformam as ausências em presença palpável, através do processo coletivo de jantar e dialogar. Testemunham simultaneamente o desaparecimento e o retorno imaginário. Shohat analisa os projetos *Enemy Kitchen (Matbakh al-'adu)* (2003–em andamento), *RETURN* (2004–em andamento), *Spoils* (2011) e *Dar Al Sulh (Domain of Conciliation)* (2013).*

Palavras-chave: *Guerra. Arte. Culinária. Diáspora. Iraque.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.12022017227-232>

FOTOGRAFIA E GUERRA: ENCENAÇÃO E *PUNCTUM* NO SÉCULO XIX

Antonio Carlos Santos*

Resumo: *Esse texto busca aproximar a produção de imagens às guerras, analisando mais detidamente algumas fotos de Timothy O'Sullivan, realizadas durante a Guerra de Secessão dos Estados Unidos, e de Flávio de Barros, durante a última campanha do Exército contra os jagunços de Antonio Conselheiro, em Canudos. A partir das teorias de Benjamin, Agamben e Barthes, a intenção é trabalhar com algo, um efeito, que escapa ao destino de documento das imagens.*

Palavras-chave: *Imagem. Fotografia. Guerra.*

A câmara não estupra, nem mesmo
possui, embora possa atrever-se,
atravessar, distorcer, explorar e, no
extremo da metáfora, assassinar (...)
Susan Sontag

Diante do incessante avanço do que
foi definido como uma 'guerra civil
mundial', o estado de exceção tende
cada vez mais a se apresentar como
o paradigma de governo dominante
na política contemporânea
Giorgio Agamben

As relações entre as artes e a guerra vêm de longe e constituem, podemos dizer, em muitos casos, seu momento de origem. Basta pensar nos poemas de Homero, a *Ilíada*, sobre um momento da guerra de Tróia, e a *Odisséia*, sobre a volta de Ulisses para casa depois dos 10 anos de guerra. E também nas estátuas e nos monumentos que consagram os vencedores e enchem os museus e as praças de nossas cidades de generais pomposamente sentados em seus cavalos, de arcos do triunfo e de telas como as que, aqui no Brasil, pintaram Pedro Américo (*A Batalha do Avaí*, um momento da Guerra do Paraguai) e Victor Meireles (*Combate Naval do Riachuelo*, um episódio da Guerra do Paraguai, e *Batalha do Guararapes*, entre os exércitos da Holanda e do Império Português) ou o famoso quadro de Picasso, *Guernica*, pintado em 1937 após os bombardeios da Luftwaffe, a força aérea nazista, a essa pequena cidade do país basco espanhol. Sobre o quadro disse Picasso: “*No, la pintura no está hecha para decorar las habitaciones. Es un instrumento de guerra ofensivo y defensivo contra el enemigo*”.

* Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). E-mail: caco1955@hotmail.com

Na literatura, o momento de consolidação da República e, portanto, da entrada um pouco atrasada do Brasil no mundo da moderna política ocidental, está marcado por um livro estranho, uma mistura de reportagem com relatório científico e tratado sobre a pátria que pretendia investigar o embate entre a civilização e a barbárie: *Os sertões*, de Euclides da Cunha, considerado por Joaquim Nabuco como “a Bíblia da nacionalidade brasileira”. Enviado pelo jornal *O Estado de São Paulo*, Euclides da Cunha acompanha a quarta expedição mandada a Canudos em 1897 e, durante a cobertura, suas certezas de positivista formado pela Escola Militar vacilam: a fronteira entre civilização e barbárie não é tão nítida quanto parecia – nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie, disse Walter Benjamin na sétima tese de *Sobre o conceito de história*.

A fotografia também dá seus primeiros passos, ainda no século XIX, de mãos dadas com as guerras. Se a chamada desse dossiê nos lembra os 100 anos da I Guerra Mundial – “um cenário marcado pela emergência de fotografias que imortalizaram para o futuro a primeira grande guerra do século XX” – a estréia dessa nova maneira de produzir imagens no campo de batalha se dá bem antes, durante a Guerra da Criméia (1853 a 1856), entre a Rússia e uma coligação de Reino Unido, França e Piemonte-Sardenha (Itália). Nesse primeiro momento – lembremos que a fotografia vinha sendo “inventada” desde os anos 20 do século XIX em vários países –, o que essas fotos nos mostram, ainda longe do instantâneo, são imagens de soldados nos acampamentos, os oficiais em poses para o futuro, ruínas e, conforme o pedido do príncipe Albert a Roger Fenton, “*no dead bodies*”. Fenton e sua equipe permaneceram por três meses, em 1855, no cenário de guerra e voltaram com 360 negativos. Claro, as condições da fotografia naquele momento não permitiam fotos das batalhas. A exposição das fotos em Londres foi um sucesso. Segundo Rogério Rosa Rodrigues (2008), o empreendimento foi um sucesso tanto editorial quanto político, “pois era preciso convencer a população europeia da necessidade da guerra”. A partir daquele momento, diz o pesquisador, “a fotografia imprimia um selo de veracidade aos pronunciamentos oficiais afinal quem contestaria imagens técnicas como as fotográficas?”

Se o traço de documento era o que tornava o uso da fotografia interessante para os gerais e os governantes, vale lembrar que já nesse momento inaugural das relações entre fotografia e guerra o que temos é uma seleção de imagens que, produzidas a partir de diretrizes específicas, exibia o mundo ordenado dos vencedores em suas poses de heróis e lugares vazios destruídos por batalhas que haviam acontecido antes do fotógrafo lá chegar. A Guerra do Paraguai também foi fotografada quase nos mesmos moldes das imagens de Fenton na Criméia, a não ser por uma foto de corpos de soldados paraguaios mortos.

Mas eu gostaria de me deter em dois momentos da fotografia de guerra no século XIX: as imagens realizadas por Timothy O’Sullivan durante a Guerra da Secessão nos Estados Unidos, entre 1861 e 1865, e as tomadas por Flávio de Barros durante a Quarta Expedição a Canudos, em 1897.

Nascido na Irlanda em 1840, O’Sullivan foi para Nova York aos dois anos com seus pais. Em 1861, era estagiário no estúdio de Mathew Brady quando estourou a Guerra da Secessão. Foi mandado para o campo de batalha com uma equipe formada por Alexander

Gardner que, posteriormente, abriria seu próprio estúdio e publicaria as fotos de O'Sullivan em seu *Photographic Sketch Book of the Civil War (1866)*. Uma de suas fotos mais importantes é certamente *A Harvest of Death (A colheita da morte)*, tirada logo após o final da batalha de Gettysburg, em 1863, no estado da Pensilvânia. O que a foto nos mostra é exatamente o que o príncipe Albert da Inglaterra não queria que fosse mostrado na Guerra da Criméia: corpos de soldados mortos durante os três dias de luta entre o exército do sul comandado pelo general Lee, e o do norte, pelo general Meade. Em um cenário desolado, vemos os corpos de soldados, alguns sem sapatos. Impressiona muito o clima meio fantasmático da imagem e o corpo do primeiro soldado, de boca aberta. Entre as quarenta fotos publicadas no livro de Gardner, podemos ver muitas imagens dos campos de batalha, além das tradicionais fotos dos oficiais, dos acampamentos, assim como muitas fotos dos corpos depois das batalhas. Duas coisas a dizer sobre *A Harvest of Death*: em *A câmara clara*, Roland Barthes nos fala somente das impressões que algumas fotos provocam nele, ou seja, estabelece uma relação subjetiva entre seu olhar e as imagens que vai nos mostrando. Para descrever melhor essas impressões, concebe dois conceitos, o de *studium* e o de *punctum*: o primeiro diz respeito a tudo o que conhecemos ou podemos conhecer sobre uma imagem, no caso de *A Harvest of Death*, os detalhes sobre a batalha de Gettysburg, travada nos dias 1, 2 e 3 de julho de 1863, entre as forças do sul, que representavam um modo de vida colonial, sustentado pela escravidão e pelas grandes plantações, e as do norte, que reivindicavam um desenvolvimento capitalista nos moldes europeus; a figura do general Robert Lee que, nascido na Virginia, escolheu liderar as tropas do sul, vencendo muitas batalhas contra forças superiores do norte, mas perdendo em Gettysburg; depois da guerra, Lee, ainda ativo na vida americana, lutaria contra a proposta de se conceder o direito de voto aos escravos libertos. Tudo isso é da ordem do *studium*, palavra latina que dispensa tradução. Já o *punctum* vem do verbo *pungere* que significa picar, furar, entrar, penetrar no corpo. Em português, temos pungir, pungente, aquilo que fere ou fura com objeto pontiagudo, que causa grande dor, magoa. Pungente, segundo o Houaiss, é aquilo que provoca dor viva, aguda, penetrante, cáustica, que afeta e impressiona profundamente o ânimo, os sentimentos e as paixões. É, ainda segundo Roland Barthes, algo de muito subjetivo. Aquilo que é *punctum* para uns, não o é necessariamente para outros. Pois bem, em *A Harvest of Death* o que me punge é a boca aberta do primeiro soldado, no centro da imagem.

É da ordem do *punctum* também a sensação que me provoca a visão de duas imagens da Guerra de Canudos feitas por Flávio de Barros. Segundo o *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*, de Boris Kossoy, Augusto Flávio de Barros “aparentemente se achava em atividade desde os anos de 1890 com um estúdio na cidade de Salvador”. Como acontece com muitos fotógrafos em atividade no século XIX no Brasil, não temos muitas informações sobre Flávio de Barros. Sabemos que “foi contratado pelo Exército para acompanhar as tropas comandadas pelo general Carlos Eugênio” (Kossoy 2002). Suas fotos de Canudos seguem o roteiro das imagens da época: os acampamentos dos soldados, os oficiais fazendo pose, os prisioneiros, etc. Em ensaio intitulado *Flávio de Barros, o ilustre cronista anônimo da guerra de Canudos*, Berthold Zilly, tradutor de *Os sertões* para o alemão, diz:

desde as primeiras edições, esse clássico da historiografia e literatura vem acompanhado de um meio de representação relativamente moderno na produção editorial da época, que reforça o empenho do autor pela presentificação visualizadora: a fotografia. Os canhões diante da serra de Monte Santo, soldados no acampamento em Canudos, as prisioneiras – todos os brasileiros escolarizados conhecem essas imagens. Elas logo passaram – junto com outras tomadas não incluídas em *Os sertões*, por exemplo, Antonio Conselheiro exumado, um jagunço preso, o leito seco do Vaza-Barris – a figurar em boa parte da historiografia sobre a Velha República, gravando-se profundamente na memória coletiva, comparáveis com as imagens do Padre Anchieta, o grito do Ipiranga, D. Pedro II com sua imponente barba, o enterro de Getúlio, Vladimir Herzog assassinado, Tancredo Neves agonizante (ZILLY, 1999).

Era a primeira vez que o Exército contratava um fotógrafo para documentar suas ações no cenário de guerra. Diz Zilly:

Essas imagens foram elemento significativo no conjunto dos esforços propagandísticos do exército e das elites, no sentido de uma política de informações e desinformações perante a opinião pública no Brasil e no mundo, com freqüentes comunicados para a imprensa nacional e internacional. Uma das primeiras atividades da quarta e última expedição foi a construção do telégrafo de Queimadas até Monte Santo, posto avançado da civilização perto de Canudos e base das operações, com papel portanto não só estritamente militar. Mediante o controle do telégrafo e, de modo geral, dos correios, o exército praticou uma ferrenha censura, além de ameaças físicas contra correspondentes que divulgassem notícias indesejáveis para a tropa, como no caso do corajoso Manuel Benício, do *Jornal do Commercio*, obrigado a deixar a zona da guerra (ZILLY, 1999).

Havia, portanto, uma política de controle sobre as informações e sobre as imagens divulgadas. Entre as 69 fotos guardadas no Museu da República, mas facilmente encontráveis na internet, podemos ver uma cena curiosa reproduzida no *Dicionário de Kossoy*: segundo a legenda do *Dicionário* trata-se de uma “cena de batalha aparentemente montada pelo fotógrafo (ou a pedido de seus contratantes, o Exército) que tem como título no álbum original ‘Prisão de jagunços pela cavalaria’”. Como sabemos da impossibilidade de instantâneos na época e do ainda longo tempo de exposição para a realização das imagens, essa fotografia adquire um sabor teatral de humor duvidoso, para não dizer de má-fé. O que vemos é uma cena centralizada pela presença de uma árvore e de vários homens em pose de ataque, harmoniosamente distribuídos. Uns apontam suas armas para os outros: é difícil, num primeiro momento, distinguir quem seria do Exército e quem seriam os jagunços. A imagem parece sofrer da síndrome da primeira missa, aquela imagem de Victor Meirelles que construía nosso imaginário escolar sobre a relação harmônica e respeitosa dos índios com a presença dos brancos invasores e de sua estranha religião naquilo que viria a se chamar de Brasil. Há uma obsessão pela centralização, fortemente marcada pela árvore, que distribui os atores de modo a conseguir uma imagem de ação de um filme barato: um “instantâneo” antes do instantâneo, uma cena burlesca que segue a lógica das cenas burlescas de nossa história: a primeira missa, o grito do Ipiranga, as batalhas da Guerra do Paraguai, etc., todas imagens situadas em uma fronteira difícil de estabelecer entre o sério-heróico e o burlesco.

Mas essa impressão curiosa cessa no exato momento em que nos deparamos com a fotografia de Antonio Conselheiro morto. Euclides o descreve como um “gnóstico

bronco”: “Era o profeta, o emissário das alturas, transfigurado por ilapso (influência que deus exerce sobre a alma das pessoas) estupendo, mas adstrito a todas as contingências humanas, passível do sofrimento e da morte, e tendo uma função exclusiva: apontar aos pecadores o caminho da salvação” (EUCLIDES DA CUNHA, 1995, p. 206). Um caminho da salvação que certamente não interessava aos fazendeiros da região de Canudos, os primeiros a exigir das autoridades que dessem um jeito naquela comunidade de favelados – vale lembrar que um dos morros próximos a Canudos era o Morro da Favela, assim denominado por causa de uma planta que Euclides descreve na primeira parte de *Os sertões* e que este nome migra para o Rio com os soldados que, sem dinheiro, se instalam no Morro da Providência em casas que lembram o arraial de Canudos. Impressionados pelo tamanho da força mobilizada contra o profeta e seus seguidores – foi preciso enviar quatro expedições do Exército e da Polícia baiana para vencer os jagunços –, ficamos sem palavras diante do corpo frágil do Conselheiro. Se a intenção era expor o monstro, o representante da barbárie que não aceitava o progresso e a República, o tiro saiu pela culatra – aliás, vale lembrar que em seus ensaios dos anos 70 reunidos em *Sobre fotografia*, Susan Sontag compara as câmeras fotográficas às armas e aos carros. O “monstro” ou o “gnóstico bronco” aparece deitado, com a cabeça no lado direito da imagem, cabelos e barbas negros e compridos, sandálias, a mão direita pousada sobre a barriga. E, para voltar às noções de Barthes, é essa mão sobre o corpo que me punge, que dá a esse corpo morto uma serenidade, uma aura que a reprodutibilidade técnica não consegue apagar ou, talvez, ressalte ainda mais (vale lembrar o efeito também não desejado pelos produtores da imagem da fotografia de Che Guevara morto).

Outro tiro pela culatra é a imagem que mostra as *Prisioneiras de guerra*: não fosse pelo *studium*, ou seja, por tudo aquilo que sabemos sobre Canudos, diríamos que esta é uma foto de gente de algum país distante, atacada pela fome, pela miséria, mas a sensação de distância desaparece quando somos atingidos por seus olhares. Os prisioneiros são todos mulheres e crianças e nos olham como se exigissem algo de nós, como diz Giorgio Agamben em *O Dia do Juízo*: “Há porém, outro aspecto nas fotografias que amo, que não gostaria de silenciar de modo algum. Trata-se de uma exigência: o sujeito fotografado exige algo de nós. Prezo especialmente o conceito de exigência, que não deve ser confundido com uma necessidade factual. Mesmo que a pessoa fotografada fosse hoje completamente esquecida, mesmo que seu nome fosse apagado para sempre da memória dos homens, mesmo assim, apesar disso – ou melhor, precisamente por isso – aquela pessoa, aquele rosto exigem o seu nome, exigem que não sejam esquecidos” (AGAMBEN, 2007, p.29). Essa exigência é a mesma que, antes de Agamben, Walter Benjamin havia comentado ao se referir às fotos de David Octavius Hill em uma pequena comunidade de pescadores na Escócia: “Mas a fotografia nos confronta com alguma coisa de novo e de singular: nessa vendedora de peixes de Newhaven, que baixa os olhos com um pudor tão des preocupado, tão sedutor, há algo que não se reduz ao testemunho da arte de Hill, algo que não se submete ao silêncio, que reclama insolentemente o nome daquela que viveu ali, mas também daquela que ainda está lá e não se deixará nunca absorver completamente pela ‘arte’” (BENJAMIN, 1994). É essa exigência dos olhares das prisioneiras, mulheres e crianças, que me atinge, que me dá a certeza de estar implicado, que me liga a esses seres singulares reunidos como uma multidão que não nos deixa esquecer.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O Dia do Juízo* in *Profanações*. Tradução de Silvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara. Nota sobre a fotografia*. Trad: Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet, prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Recebido em 15/06/2017. Aprovado em 10/10/2017

Title: *Photograph and War: staging and punctum in the 19th century*

Abstract: *This text searches to bring close the image production to the wars, studying more carefully some photographs of Timothy O’Sullivan, made during the American Civil War, and of Flávio de Barros, during the last Army’s campaign against the jagunços of Antonio Conselheiro, in Canudos. With the theories of Benjamin, Agamben and Barthes, the intention is to work with something, an effect, that scape the image’s destiny of document.*

Keywords: *Image. Photography. War.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.12022017233-248>

A PRESENÇA DO REPÓRTER E OS 3 MIL JORNALISTAS QUE VIRAM A GUERRA DO IRAQUE NAS BORDAS DO CONFLITO

Vanessa Lehmkuhl Pedro*

Resumo: Este artigo analisa a presença do repórter na cobertura dos conflitos armados, especialmente durante a Guerra do Iraque, de 2003, o potencial de transformação do narrador e da narrativa a partir dessa experiência, a cobertura a partir da periferia da guerra, o uso de tecnologia como tema e instrumento da cobertura. A análise parte do documentário *War feels like war*, do espanhol Esteban Uyarra, e analisa essas questões a partir de Benjamin, Agamben, Foucault, Martin-Barbero, Hoskins e Chomsky. O texto segue um grupo de jornalistas que cobriu a Guerra do Iraque como 'unilaterais' e estiveram mais de três mil deles nas bordas do conflito, no Kuwait, revelando o jornalismo como narrativas, suas possibilidades e potencialidades.

Palavras-chave: Guerra. Jornalismo. Narrativa. Iraque. Cobertura de guerra.

Um documentário chamado *War feels like war*¹, realizado pelo espanhol radicado em Londres, Esteban Uyarra, mostra a cobertura da Guerra no Iraque feita por jornalistas que não foram credenciados a acompanhar as tropas norte-americanas ou britânicas na invasão do país, em 2003, e que basicamente estão concentrados na cidade do Kuwait esperando a guerra começar. O filme inicialmente trata do cotidiano da cobertura dos repórteres de rádio, TV, jornal e internet instalados no Kuwait e depois da ida de alguns deles em direção a Bagdá, mesmo sem autorização do governo Kuwaitiano, iraquiano ou norte-americano, sem mais saber a quem pedir autorização para entrar no país. O documentário mostra a contramão da habitual cobertura de guerra. Não há entradas ao vivo com bombas explodindo, nem luzes verdes cruzando o céu como na Guerra do Golfo, de 1991, ou destruição material do país atacado. As imagens da guerra, transmitida ao vivo desde o ultimato realizado pelo presidente norte-americano George W. Bush até às primeiras explosões, concentravam-se em Bagdá. A cidade que esperava silenciosa as primeiras bombas caírem na madrugada de 20 de março. Mas Uyarra mostrava o tédio e a falta de notícias, de impactos, de consequências civis nem de espetáculo dos repórteres nas bordas do conflito, na cidade do Kuwait, cidade que no conflito anterior havia sido palco mas que, em 2003, passa à periferia. O filme mostra a cobertura fora de lugar mas, além disso, para esta análise, importante também é pensar que para muitas coberturas jornalísticas dessa guerra, o que era periferia do conflito, foi transmitida como centro. Um dos exemplos foi a cobertura de TV produzida para o Brasil, que reportava a guerra e seus efeitos, análises e urgência sem assumir, como fez *War feels like war* que ali não era o

* Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e professora de Jornalismo da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). Esta reflexão faz parte da tese de doutorado da autora, defendida na UFSC em 2007, chamada *Direto da guerra: uma análise da Guerra do Iraque no jornal Folha de S. Paulo*. E-mail: vanessapedro1975@gmail.com.

¹ Trailer do documentário de Esteban Uyarra <https://youtu.be/ihHfdmLaxV0>. E a íntegra do filme pode ser encontrada em <https://now.bt.co/bundles/warfeelslikewar>.

palco, mas o bastidor. Este artigo trata das relações entre o centro e a periferia do conflito, aquilo que é explicitado sobre o trabalho do repórter e o valor da notícia, a presença do repórter na construção da narrativa, suas modificações a partir da realidade da guerra e a potência com que a experiência de narrar modifica ou reafirma as percepções do próprio narrador. O filme de Uyarra e as coberturas do conflito são utilizados e analisados para tratar desses temas.

Três mil jornalistas aguardavam e reportavam para seus países, como notícias de guerra, a partir da cidade do Kuwait, mas, no documentário de Esteban Uyarra, a maioria estava aflita a respeito da permissão para entrar no Iraque porque aquele lugar não era visto como relevante para cobrir o conflito. Depois de sete dias do início da guerra, que começou em 20 de março de 2003, o centro de informação chefiado por britânicos no Kuwait oferecia imagens para os jornalistas sedentos de notícias da guerra, posicionados nas bordas mas tendo que enviar notícias diárias de uma guerra que não viam a não ser pelo aparato militar montado e pelo material de informação entregue pelo exército. Os soldados permitiam, segundo o filme, que os jornalistas entrevistassem militares aliados que haviam estado no Iraque e que estavam naquele momento no Kuwait transportando caixas de mantimentos. Fica claro no filme que os repórteres estavam sem acesso a eventos de interesse de um correspondente de guerra e que aquele episódio era muito diferente do que eles esperavam e imaginavam de uma guerra. A falta do que repórter nos padrões da cobertura de guerra, com explosões, estatísticas e ataques e sem acesso à população iraquiana para tratar das expectativas e consequências do conflito, a estética da cobertura de guerra era mantida e os jornalistas faziam fila, diante das lentes de Uyarra, para fotografar todos os ângulos do carregamento que os jornalistas não sabiam nem do que se tratava. O transporte de caixas entrava pra cobertura de guerra porque algo precisa ser reportado do front. Neste caso, o assunto é mais a avidez, o aglomerado de jornalistas atrás da notícia imaginada e da condições de produção da cobertura de guerra. Para o documentarista, tratava-se de retratar a inutilidade da presença dos três mil jornalistas no país vizinho ao conflito, dependentes mais do que nunca de notícias fornecidas pelos exércitos norte-americano e britânico ou pelo governo do Kuwait.

Um jornalista de fala espanhola, como vários outros presentes no documentário, comenta a inutilidade da cobertura no Kuwait. “Eles bombardeando Bagdá e nós aqui vendo os soldados carregarem pacotes”². Outro jornalista pergunta: “o que vou reportar, essa guerra entediante nessa cidade entediante?”. O documentário apenas não deixa claro como esse período foi noticiado pelos mesmos jornalistas aos seus veículos e países de origem, se foi explicitada essa avaliação de que os jornalistas estavam no lugar errado e que não lhes era permitido cruzar a fronteira. A cobertura de guerra brasileira, realizada com mais destaque e estrutura, foi a da Rede Globo e seu principal enviado naquele momento estava no Kuwait. Mesmo não mencionada no documentário, seu correspondente faz parte da estatística dos três mil jornalistas que estavam longe do cotidiano da guerra e não menciona em suas produções as dificuldades e impossibilidades de noticiar a guerra a partir das bordas. Ao contrário, a cobertura, realizada com aparelhos de videofone, que foram a novidade portátil e barata daquela guerra, mostrava inclusive

² Fala de jornalista espanhol sobre cobertura da Guerra no Iraque a partir da cidade do Kuwait exibida no documentário *War feels like war*, 2004.

treinamentos com máscaras de gás como prevenção para ataques de gás, que não aconteceram. Independente das condições que impediram a entrada de jornalistas no Iraque ou mesmo questões de segurança que pesem para que o repórter decida não entrar na zona de conflito, a questão chave na cobertura do canal brasileiro é que essas dificuldades não foram levantadas, nem a emissora ou o repórter reportaram ao público que os jornalistas sediados no Kuwait acreditavam que estavam fora da guerra. O Kuwait foi sempre apresentado como parte da guerra e, em muitos momentos, como centro do conflito, se opondo à imagem apresentada pelo documentário do diretor espanhol que mostra o Kuwait como a ante-sala da guerra e jamais o seu palco.

No início do filme são mostradas cenas de jornalistas reagindo às sirenes disparadas para avisar que poderia estar havendo lançamento de mísseis ou algum tipo de arma na região. A operação padrão, segundo mostra o documentário, era os jornalistas descerem até o porão do hotel onde estavam hospedados, vestirem roupas especiais contra armas químicas e máscaras de gás, como a que o repórter da emissora brasileira amarrara à perna em uma de suas reportagens para mostrar como os jornalistas devem se proteger em zonas de guerra. Além de mostrar esta reação e os procedimentos sugeridos, o filme entrevista jornalistas que não usaram as máscaras nem as roupas de proteção e que tampouco desceram ao local subterrâneo reservado a essas emergências, anunciadas com sirenes na cidade e por canais locais de televisão. Um dos repórteres ironiza o procedimento e diz que tem mais medo de ficar fechado na sala subterrânea do que de permanecer no lugar de onde faz as transmissões de rádio. A cena dos jornalistas com roupas prateadas, quase como astronautas ou seres de outro mundo, escondidos no subsolo de um edifício na cidade do Kuwait contrasta com a ironia dos jornalistas que sabiam que a guerra estava acontecendo em outro lugar. Com esta cena e o contraste de comportamento entre os próprios jornalistas, Uyarra inicia seu documentário que remete o tempo todo à discussão de onde a guerra estava acontecendo e como milhares de jornalistas transmitiam o conflito do país vizinho ao Iraque. Acrescento, transmitindo como se estivessem no centro do conflito.

Depois disso, o documentário segue a trajetória de alguns jornalistas que tentaram entrar no Iraque mesmo sem a permissão do exército norte-americano ou britânico ou do governo do Kuwait. O documentarista acompanhou jornalistas chamados pelo governo norte-americano de “unilaterals”, ou seja, que não estão cobrindo a guerra de dentro das tropas que invadem o país. Os jornalistas que realizaram cobertura jornalística a partir de bases do exército norte-americano ou em outras tropas da chamada coalizão são classificados pelo exército de “embedded”³. Eles dormiam, comiam e passavam os dias ao lado dos soldados, e todas as coberturas eram realizadas em companhia dos militares. Com isso, há um campo para discussões do modo como esses jornalistas estão mais sujeitos ao controle e supostamente à proteção militar. A atuação dos “embeds” contribuiu sobremaneira para a busca constante e a produção de imagens ao vivo. “In the meantime, and between iconic images, the sheer number of embedded journalists in the field enabled greater simultaneity than ever before, delivering a continuous feed of live material from the zone of conflict” (HOSKINS, 2004, p. 60). Seguindo os comboios, colhendo comentários ao vivo dos soldados, estando sempre no ar, garantindo a sensação de uma

³ “Embedded” significa embutido, encaixado. Na classificação utilizada pelo exército norte-americano para a Guerra no Iraque significava a nomeação dos jornalistas que cobriam a guerra a partir dos pelotões aliados.

guerra em desenvolvimento e em movimento, a cobertura “embutida” era mais um elemento de velocidade para o jornalismo contemporâneo. “Embeds travelling on convoys, for example, driving along Iraqi highways, afforded at least a sense of pace, speed, and movement. This was strangely compelling viewing, sometimes with the embeds riding alongside military vehicles, attempting to provide live commentary as they were bounced around with the Iraqi countryside speeding by” (HOSKINS, 2004, p. 60). Segundo o diretor, os jornalistas eram identificados com crachás que os diferenciavam como “embedded” ou “unilateral”. Ele deixou claro, em debate realizado após exibição do filme em Londres⁴, que não documentou a cobertura de jornalistas independentes, mas de jornalistas classificados como “unilateral” pelo exército norte-americano, que por diferentes motivos não estavam acompanhando as tropas de ocupação – alguns por não quererem trabalhar sob o controle dos militares e outros por não terem conseguido visto para ser um “embutido/embedded”.

Carlos Fino, o jornalista português que noticiou as primeiras bombas sobre Bagdá, na guerra de 2003, faz uma reflexão importante que ajuda a compreender o fenômeno dos “embedded” de que nunca se deixa de estar ligado a algum dos lados e que todos os governos envolvidos no conflito de alguma forma tentam acompanhar e interferir no trabalho do jornalista e naquilo que é noticiado. E acrescenta que “valem todos os jogos, até o de cartas marcadas, desde que se saiba que é um jogo”⁵. Esta reflexão de Fino toca em um ponto importante das reflexões deste artigo, ao analisar essas questões de periferia e centro do conflito, controle e espetáculo, ao percebermos que os jornalistas continuam reportando como se estivessem no centro da guerra mesmo estando num lugar onde os acontecimentos mais marcantes são transportes de caixas cujo conteúdo eles não sabem qual é ou entrevistas com militares que teriam estado em combate. Esta reflexão será observada mais adiante no texto a partir de outras considerações como a presença do repórter e a experiência com outros elementos da guerra, especialmente civis, feridos, mortes e destruições do cotidiano das pessoas, mais distante das bordas e das organizações militares e governamentais prontas para fornecer informações com estrutura de notícia. O desafio para a reportagem, em um ou em outro caso, seria trazer à tona e ao texto ou à imagem mais daquilo que se passa na construção da cobertura como narrativa, compartilhando com o leitor, que hoje também de certa forma produz, as agruras, regras, formatos, necessidades impostas e autoimpostas da condição de jornalista e na realização da cobertura, das condições de produção aos critérios de noticiabilidade, do que toca o sujeito que narra até sua condição de narrador.

Entrando no Iraque, o cineasta passa a acompanhar principalmente uma repórter fotográfica de um jornal de Chicago e um repórter polonês da rádio Zet. Eles viajavam juntos da cidade do Kuwait a Bagdá numa caminhonete, levando o cineasta, que realizou o documentário na carona dos jornalistas. À medida que os jornalistas vão deixando o Kuwait e entrando no Iraque, passando por postos de controle norte-americanos, as cenas da guerra vão se mostrando e a cobertura vai sendo registrada e comentada. Os corpos

⁴ O diretor participou de um debate após a exibição do documentário no auditório do Riverside Studios, em Londres, em 02 de fevereiro de 2005, onde fez reflexões sobre o filme e respondeu perguntas da platéia. O filme foi exibido pela rede de TV britânica BBC em 2004.

⁵ Carlos Fino concedeu entrevista ao projeto *GUERRA.DOC: entrevistas sobre cobertura de guerra*, de autoria de Vanessa Pedro, como parte de projeto de pós-doutorado realizado, de 2011 a 2015, na Universidade de São Paulo (USP) e na Columbia University, em Nova York. Link para entrevista de Carlos Fino: <https://youtu.be/crxnGTjXz1g>

começam a aparecer nas estradas, nas ruas das cidades por onde os jornalistas passam e o documentário realiza o registro do registro da guerra. Para os repórteres que vão junto, a realidade do conflito vai se construindo diante deles, com as experiências que se apresentam e tomam um sentido que depende da leitura de cada um dos jornalistas. Leitura que também vai sendo alterada pela experiência. Cada impressão é relatada pelos jornalistas que fazem parte do documentário corresponde ao olhar anteriormente estabelecido, seu conceito de guerra e de cobertura jornalística, que em alguns momentos reproduz a estética consolidada pelo jornalismo homogêneo contemporâneo e trata a guerra como espetáculo, números e estatísticas. Mas a presença do repórter e o seu contato com as vítimas e principalmente as vozes da guerra têm a potência de gerar transformações no sujeito do relato e no produto jornalístico que ele constrói. Diferente do potencial existente no relato à distância cuja tecnologia e estética empregadas afastam o sujeito do relato das pessoas de carne e osso atingidas pelo conflito e reduzem as suas possibilidades de transformação, de contato e de uma possível hibridação de visões de mundo e de leitura sobre aquele evento. Diferente também do relato “embutido” que, ainda que muito mais próximo do conflito e das vítimas da guerra que o jornalista que produz seu relato no país vizinho, transmite o evento próximo demais dos soldados que estão invadindo e submetem seus textos e imagens à ação apresentada pelas tropas e à necessidade da transmissão ao vivo. “The journalists closest to the heart of battle itself ironically contributed mostly narrow and decontextualized snapshots of the war. Moreover, the shrinking of the physical distance between embed and soldier was matched by a shrinking of the critical distance between journalist and story” (HOSKINS, 2004, p. 60).

A guerra limpa da transmissão fora do perímetro do país em guerra reduz o efeito transformador e potencial da experiência, que no caso do jornalismo consiste na apreensão e reprodução do relato, produzido a partir da percepção do repórter e do contato com vozes e falas diferentes ao longo da sua cobertura. Nos momentos em que o correspondente da TV Globo consegue ultrapassar a barreira na qual se transformou a tecnologia portátil na sua cobertura, assim como buscar uma variação que não o deixe dependente apenas de fontes oficiais e chegar às pessoas que de algum modo são atingidas pela guerra, a cobertura da emissora exerce a sua função de relatar o conflito e levar a uma população distante do cenário da guerra parte da experiência vivida. A presença do jornalista no cenário do conflito mantém o potencial de transformação da experiência, que só será realizado e utilizado na sua força à medida que este contato ocorrer com as vozes das vítimas do conflito e não apenas com a realidade da guerra e com corpos sem vida. Em alguns momentos a simples presença do jornalista no front não garante complexidade ao relato ou que este relato deixará de privilegiar o espetáculo ou as estatísticas. Uma das questões que aparecem no documentário de Uyarra é o modo como os jornalistas se aproximam de cadáveres e de feridos, o modo como entram na casa das pessoas, como acessam por alguns instantes a intimidade atrás de uma história para contar e principalmente de uma imagem para mostrar. A primeira cena que os jornalistas consideram de guerra para transmitir aos seus veículos é a distribuição de comida realizada pelo Crescente Vermelho, uma versão da Cruz Vermelha nos países árabes, a caminho da cidade de Safwan, no sul do Iraque.

O documentário mostra os jornalistas em cima do próprio caminhão que distribui comida tentando buscar o melhor ângulo para fazer a foto mais expressiva do desespero das pessoas que tentam a todo custo agarrar uma das caixas de alimentos. Um dos jornalistas é entrevistado depois e comenta que, do ponto de vista jornalístico, aquela cena oferece grandes imagens porque o desespero das pessoas sempre resulta em grandes cenas para serem reportadas pela imprensa. “Nós somos cínicos, tenho que admitir”, diz o jornalista. Em 13 de abril, Esteban Uyarra mostra os jornalistas vendo e registrando um corpo caído na estrada que leva à cidade de Tikrit, no Iraque. Era um habitante local numa estrada, atingido ao que parecia por um disparo. Os jornalistas, não apenas a repórter fotográfica que é observada de perto pelo cineasta, mas vários outros fotógrafos que estão no local, se posicionam praticamente sobre o corpo para conseguir o melhor ângulo. No carro, a repórter comenta com o motorista iraquiano e com o cineasta que está gravando sua fala, a sensação de ter tirado aquela foto. Apesar da repórter buscar sempre refletir sobre a crueza da sua atividade, que é se intrometer na vida das pessoas e registrar seu cotidiano num momento de desespero como o estado de guerra, ela faz um comentário que de algum modo revela a maneira como um repórter ocidental percebe o outro num conflito como a Guerra no Iraque. “Ele parecia tão morto, tão sem vida. Não parecia que havia vida nem antes”. Neste sentido, a experiência de guerra é retratada e apreendida como qualquer outro evento extraordinário, sem que o contato tenha provocado mais do que um choque, mas antes de tudo o desejo por uma boa imagem de impacto. O morto não produziu transformação, como um exemplo chave de que não é apenas a presença do jornalista no campo de batalha que garante a transformação no sujeito do relato nem a complexificação da produção jornalística. Nesta situação, talvez não adiante a defesa de Agamben de que a vida nua ganha cidadania na guerra com a morte, mas signifique apenas que ganha visibilidade e talvez simplesmente um espaço como estatística. O cadáver daquele iraquiano apenas reforçou uma visão ocidental anterior sobre o local e sobre aquela população, que é sempre representada como desordem, morte e deserto como a cena daquele corpo sem vida jogado na estrada, que a repórter tem a nítida sensação de que jamais viveu.

A presença do repórter diante da realidade do conflito é fundamental para a cobertura jornalística da guerra, mas apenas pode desenvolver seu potencial transformador do sujeito e do relato se existir o contato não com a morte, como o episódio do cadáver encontrado na estrada, mas com as vozes das vítimas. Não que o jornalista esteja necessariamente à procura dessas vozes como parte do seu relato, mas antes de tudo, porque esta experiência do repórter tem o potencial de transformá-lo e alterar a sua visão de mundo e interpretação. Depois de encontrar o cadáver na estrada, num momento seguinte o comboio pára para registrar cenas do enterro de um iraquiano morto no conflito. O documentário registra o exato momento do enterro e o movimento de alguns fotógrafos, incluindo a repórter do jornal de Chicago, que também estão registrando a cena. Para conseguir um bom ângulo do corpo sendo baixado à sepultura, a repórter se coloca à beira do buraco e diante de uma mulher que parece ser familiar do morto, vestida de preto, chorando e gritando copiosamente. A repórter tira sua foto e ao mesmo tempo é atordoada pelos gritos da mulher que naquele momento tem menos acesso ao seu morto do que a jornalista. O filme mostra a reação da jornalista no momento que sai após perceber o desespero da mulher e depois de realizar a foto. No carro, mais adiante, a

repórter reflete sobre o que acabou de fazer e presenciar. Naquele momento ela é impactada pela vida que ela julgava não ter visto no cadáver que havia fotografado anteriormente na estrada. Os gritos da mulher a sacodem e ela afirma ao cineasta que não agüentaria estar no lugar daquela mulher enterrando um parente diante de vários repórteres que se colocavam à frente dela para tirar suas fotos de guerra.

No encontro com o segundo cadáver, há novamente o choque e o interesse jornalístico de mostrar aos leitores do jornal norte-americano a crueza da guerra, mas essa imagem mais uma vez reforçaria apenas a estatística sem vida através do corpo que não expressa mais nada a não ser a sua fatalidade. É no contato da repórter com a mulher iraquiana que enterrava o seu morto e com sua voz, sua opinião, seu grito, sua fala, que a repórter é tocada por aquela história sobre a qual não tem muitas informações, conseguindo colocar-se no lugar daquela vítima da guerra e avaliando que não suportaria viver aquela experiência de enterrar alguém íntimo como vítima da guerra. No primeiro corpo morto, a repórter não conseguiu ver-se, nem como a pessoa que antes daquele acidente tinha vida naquela região porque para ela é como se vida jamais houvesse existido, mas conseguiu identificação com a voz que se expressava diante dela. Diante dessa experiência, que a transformou como sujeito do relato, o seu próprio registro jornalístico e a função dessa apreensão se modificaram, tanto que a jornalista percebe na sua imagem e no seu relato a possibilidade de contar ao mundo que as pessoas estão morrendo na guerra e que fora dali poucos sabem disso. Ela diz no documentário que nos Estados Unidos não se fala em “vítimas civis”, como se o exército norte-americano não estivesse matando iraquianos na guerra. Ao longo do filme a repórter vai refletindo sobre o seu trabalho e sobre a guerra, comovendo-se com a situação e ao mesmo tempo entrando no jogo que garante todas as noites um conjunto de fotos enviado à redação de seu jornal em Chicago. Mas a guerra, o encontro com as pessoas e sua reflexão sobre o próprio trabalho vão modificando sua percepção e afiando sua fala, ao mesmo tempo que, segundo ela, vão afastando-a das pessoas próximas que ficaram nos Estados Unidos e que não compartilharam com ela aquela experiência.

A sua trajetória de deslocamento, desde a saída do Kuwait, ou antes, desde a sua saída dos Estados Unidos, vai marcando diante das lentes do documentarista a mudança de olhar da repórter fotográfica que, ao mesmo tempo em que faz parte do sistema de cobertura diária e tem, todas os dias, que enviar imagens da guerra, vai sendo modificada pela realidade que testemunha, pelas experiências que participa e pelas pessoas que encontra. O documentário mostra o contraste interessante entre as impressões desta repórter fotográfica que vai discutindo a realidade que fotografa. Ao fim do filme, alguns dos jornalistas entrevistados decidem sair do Iraque, outros estão prontos para voltar para aquele ou outro conflito e a repórter do jornal de Chicago, segundo o documentário, decide ficar em Bagdá por alguns anos. Por determinação da profissão, a jornalista se vê deslocada a outra região e outra cultura, tornando-se ela mesma uma migrante provisória, e por decisão, tomada após sua experiência de guerra e do convívio com a população envolvida no conflito, torna-se uma migrante, ainda que não definitiva, mas de uma permanência mais longa do que uma cobertura de guerra.

Na cobertura de TV brasileira, mesmo com enviado especial, a maior parte das informações vem de fontes militares norte-americanas e tudo o que testemunha vem inicialmente de uma população vizinha ao conflito, que vive na tensão de receber uma resposta militar iraquiana. O destaque não foi para as histórias que o narrador presenciou, mas a presença de um enviado nas bordas do conflito, mais próximo da experiência de um “embedded” que pauta seu relato pelo aparato e pela narrativa militar do que de um “unilateral” que pode estar disponível para ser tocado pelo potencial de transformação do relato das vítimas. Transmite através de um moderno aparelho que, pelo seu uso, insere a TV brasileira na cobertura mundial ao lado das demais emissoras internacionais e, pela sua tecnologia, oferece todas as noites a sensação de estar em lugares de difícil acesso num momento de guerra. Para Walter Benjamin, “narrar é uma das mais velhas formas de comunicar. Não tenta transmitir o puro em-si do acontecimento (como faz a informação), mas ancora o acontecimento à vida da pessoa que relata, para passá-la como experiência àqueles que escutam” (BENJAMIN, 1985 [1936]). Tanto o repórter da TV Globo quanto a fotógrafa do jornal norte-americano realizaram suas coberturas sob as regras do jornalismo diário, que busca a imagem e o relato de algo extraordinário e emocionante aos olhos do seu público. Mas o jornalista da TV brasileira se manteve distante da realidade que prometia reportar, enquanto a repórter fotográfica demonstrou uma mudança de olhar à medida que se deslocava pelo território e diante da população em conflito.

Talvez esta mudança de percepção tenha sido provocada e visualizada também pela realização do documentário como espaço de debate da presença do repórter na guerra, enquanto o cotidiano da cobertura diária proporciona mais a repetição de uma dinâmica de apreensão do fato que a reflexão sobre aquilo que é experienciado. A reflexão sobre o fazer jornalístico cabe poucos nas formalidades do relato jornalístico diário contemporâneo da guerra transmitida ao vivo – aparecendo apenas nas brechas dos relatos ou na constelação formada pelo leitor que busca diversas fontes (jornalísticas ou não) e constrói sua idéia sobre o conflito, as populações envolvidas, as iniciativas bélicas e as próprias coberturas jornalísticas. Ainda que a alteração no olhar da repórter possa não ter sido percebida pelos leitores do periódico que tiveram acesso ao seu trabalho jornalístico, talvez o pós-guerra e o tempo que decidiu permanecer no Iraque possam refletir no seu trabalho também de outro modo, sob a influência de sua experiência de migração de algum tempo. No Brasil, nos estúdios do Jornal Nacional, os apresentadores reforçavam a idéia de que os espectadores estavam falando direto do front, mais próximos do que ninguém jamais esteve em uma guerra. Numa das edições da primeira semana do conflito, a apresentadora do noticiário afirma, durante a transmissão, que os repórteres nunca chegaram tão próximos do front. No dia seguinte, o Secretário de Defesa dos Estados Unidos, Donald Rumsfeld, também conclui que a imprensa nunca foi tão livre para acompanhar a guerra.

Depois de algumas edições, no entanto, o repórter ou seus editores parecem ter se dado conta de que o centro do conflito não era a cidade do Kuwait e passaram a falar mais de ações que aconteciam dentro do Iraque. Em transmissão ao vivo para o Jornal Nacional em 25 de março de 2003, o repórter fala de uma suposta revolta da população iraquiana na cidade de Basra, no sul do Iraque, contra o governo iraquiano, e que estaria sendo

contida com bombas pelas tropas de Saddam Hussein. O jornalista não cita nenhuma fonte que pudesse ter visto ou confirmado a revolta popular e tampouco o repórter diz ter testemunhado algum dos acontecimentos que narra. Ele conta como notícia, como fato e não esclarece a fonte da informação, se havia vindo dos militares norte-americanos ou britânicos ou de qualquer outra origem. Em sua entrada ao vivo, chega a dizer simplesmente que a revolta estava “acontecendo naquele momento”. Era um acontecimento que naquele momento do conflito, caso confirmado, poderia alterar drasticamente o rumo da opinião pública. Bastaria que as pessoas acreditassem que Saddam Hussein estava novamente massacrando a própria população para que a guerra contra o Iraque começasse a ganhar legitimidade. Na análise das coberturas de guerra ao vivo, Hoskins, além de apontar para uma compulsão pela cobertura ao vivo, avalia que a checagem maior das notícias diminuiria o fluxo de informações, algo impossível de admitir numa cobertura que está em muitos canais 24 horas no dia ou, em outros, ao vivo sempre que o telejornal começa. “To thoroughly verify the accuracy and sources of the rapid flow of information and rumour would considerably slow the news-flow, to the advantage of one’s competitors. This makes news networks more vulnerable to the breaking of inaccurate stories” (HOSKINS, 2004, p. 47).

Neste episódio, mais importante do que verificar a procedência e a veracidade das informações era divulgá-las antes ou ao mesmo tempo em que o faziam outras emissoras pelo mundo, importando assim fazer parte da cobertura mundial e não primar pela apuração da notícia, que é um princípio básico do jornalismo moderno. Em muitas ocasiões em que o possível fato é anunciado antes que se tenha certeza da sua veracidade ou do seu final, mas como possibilidade ou até probabilidade, o acontecimento é posto ao público com o cuidado gramatical da não afirmação irrefutável. A notícia é acompanhada de expressões “pode estar acontecendo”, ou “segundo informações, estaria acontecendo uma suposta rebelião”. Essas precauções de linguagem costumam evitar formalmente a necessidade de uma correção de informação nas edições seguintes. Caso a informação seja desmentida no dia seguinte, o equívoco não terá sido da emissora – apenas à narrativa foi acrescentado um novo elemento, que muitas vezes pode alterar totalmente o sentido do relato, mas gerando apenas mais uma notícia. Porém esta precaução não foi a estratégia utilizada na divulgação desta história em especial, anunciada como fato.

No dia seguinte, várias TVs de outros países noticiaram que a revolta jamais existiu e tampouco a repressão com bombas pelo governo iraquiano. A informação do dia anterior foi, segundo essas reportagens, divulgada pelos militares britânicos para tentar incentivar a revolta na cidade iraquiana. Na edição do Jornal Nacional de 26 de março não houve notícia sobre o desmentido da revolta e nem o repórter voltou ao ar para dizer que havia sido enganado ou que teria sido apressado ao divulgar a notícia sem citar fontes ou checar as informações. O dia já era outro, a narrativa já era substituída por uma mais recente, a batalha descrita era outra. Walter Benjamin afirma que “a informação só tem valor no momento em que é nova. Então precisa entregar-se inteiramente a esse momento e explicar-se nele” (BENJAMIN, 1985 [1936], p. 204). Para Martin-Barbero, os meios de comunicação em geral se preocupam apenas em transmitir uma seqüência de acontecimentos não encadeados entre si que instalam um “presente contínuo” (MARTIN-BARBERO, 1998, p. 02). As matérias da emissora brasileira se encadeavam pelo tema, a

guerra no Iraque, e pela presença do repórter e de seu equipamento de vídeo, mas não se encadeavam para formar uma história mais ampla, com um sentido, que refletisse sobre os motivos do conflito, que apresentasse suas contradições. Martin-Barbero conclui: “no lugar de trabalhar os acontecimentos como algo que ocorre dentro de um tempo longo ou pelo menos mediano, os meios os apresentam sem nenhuma relação entre eles, em uma sucessão de fatos (...), em que cada acontecimento acaba apagando o anterior, dissolvendo-o” (MARTIN-BARBERO, 1998, p. 02). Assim, a notícia da suposta revolta dos iraquianos contra Saddam e do novo massacre não é mais visitada ou explicada ou desmentida na edição seguinte.

Carlo Ginzburg analisa o conceito de arte cunhado por Chklovski, um dos fundadores do formalismo russo, que reconhece na noção de ‘estranhamento’ a chave para se identificar ou realizar um fenômeno artístico. Para o autor são bastante conhecidos “os profundos ecos da noção de ‘estranhamento’ na arte e na teoria literária do século XX” (GINZBURG, 1998, p. 18). É possível fazer uma relação do conceito analisado por Ginzburg com o conceito e o procedimento adotados pelo jornalismo contemporâneo, na medida em que ele aparentemente também se utiliza da idéia de ‘estranhamento’ para decidir o que é notícia e o que deve ser levado ao público. Para Chklovski, a arte se define como tal quando desestabiliza a percepção automatizada, provocando, deliberadamente um estranhamento. A notícia, para o jornalismo contemporâneo, é o fato que provoca ‘estranhamento’ na vida ordinária, e em geral prescinde voluntariamente de perspectiva histórica. Mas enfatizo que são dois tipos de estranhamento. O “estranhamento” do qual fala Ginzburg é o que desestabiliza o que está acomodado, enquanto que no jornalismo, na maior parte das vezes, a notícia utiliza o atributo do estranhamento para em verdade reafirmar sentidos comuns e conceitos estabelecidos. No caso da cobertura da guerra, a imprensa muitas vezes reforçou a idéia da invasão do Iraque, colaborou para a construção da imagem do Iraque como o perigo ou para a idéia de que os iraquianos estão festejando a ocupação, como ocorreu no início do conflito ao transmitirem a queda da estátua de Saddam no Centro de Bagdá. É valorizado o fato em si por seu estranhamento e pelo deslocamento de expectativa causado no público. Sem checar a informação ou ao menos apontar a sua fonte, o principal foco da reportagem que tratava do suposto novo massacre em Basra era o extraordinário que servia para reforçar a idéia de Saddam Hussein como ditador, sem que houvesse apuração das informações ou colocasse em questão a sua fonte. A “novidade” que reforça o discurso hegemônico sobre a invasão se sobrepôs à explicação, à análise e à fidelidade da informação, que não foi desmentida pela emissora no dia seguinte.

Quando analisa a presença da imprensa norte-americana nas coberturas das guerras do século XX, Noam Chomsky volta sua atenção para as “técnicas de propaganda”, usadas pelo próprio Estado em sintonia com a mídia e também através dela, na formação da opinião pública do país. Chomsky afirma: “propaganda is to a democracy what the bludgeon is to a totalitarian state”. Chomsky analisa as coberturas realizadas pela imprensa norte-americana durante as duas guerras mundiais, a Guerra Fria e contemporaneamente as guerras no Afeganistão e no Iraque no sentido de perceber como foi construído na sociedade americana nesses vários momentos o desejo da guerra. A mesma avaliação não cabe ser feita à imprensa brasileira, mas de certa forma a cobertura,

especialmente de TV, no Brasil, durante o início da guerra do Iraque, se utilizou de um aparato de propaganda também para convencer seus espectadores de que realizava uma cobertura de ponta, que estava ao lado das grandes redes de TV dos países desenvolvidos e diretamente ligados à guerra no Iraque. Como se participar da própria cobertura da guerra através dos enviados especiais espalhados pelo mundo e utilizando equipamentos de alta tecnologia fosse uma forma de ingressar numa certa modernidade e a possibilidade de se colocar lado a lado com canais como CNN e BBC. Eram a guerra ao vivo e as notícias sobre as incursões do exército norte-americano os focos da cobertura, restando pouco interesse na discussão sobre os motivos e a legitimidade da guerra. O videofone insere a TV Globo na cobertura mundial.

As assimilações e rebeldias do texto jornalístico podem ser analisadas sob as reflexões de Paul Veyne a respeito do conceito de sujeito. Para o autor, a subjetividade é a “identidade de si” (VEYNE, 1998, p. 10) e o conceito de sujeito deve ser pensado no sentido político, analisando-o como indivíduo submetido à vontade do soberano. No caso da cobertura da Guerra do Iraque, é possível pensar o “soberano” como o discurso hegemônico da imprensa internacional que dá as diretrizes de uma cobertura mundial e dos atores que constroem a necessidade da guerra. Para o autor, significa dizer que apesar da sua condição de subjugado à vontade de um senhor, ou neste caso sob a influência de formas hegemônicas de narrar, o sujeito pensa algo a respeito de sua obediência e do seu amo, ou sobre as instituições que os influenciam. Um sujeito, para Veyne, não deve ser pensado como um animal no rebanho, mas um “ser que dá valor à imagem que tem de si mesmo” (VEYNE, 1998, p. 10). As reflexões do autor sobre o sujeito também são importantes para pensar as influências da narrativa jornalística internacional, que tem suas brechas e auto-representações, não como simples reprodução na mídia local por dependência ou subordinação, mas construída a partir do modo como autores dessa narrativa local percebem a si mesmos, a imprensa brasileira e o país, mantendo sempre um espaço na análise dessas narrativas para se perceber as brechas e os momentos em que essa representação de si não coincide com a imagem que o poder que influencia produz. Nesse momento aparece o “flash” do acontecimento e as possibilidades de constituir uma interpretação própria, consciente e crítica da guerra e de seus atores.

Para Veyne, o que ele chama de preocupação com a imagem pode levar o sujeito à desobediência, à revolta ou à obedecer ainda mais, mesmo que, segundo o autor, a última hipótese seja o que costuma ocorrer com mais frequência. Os jornais brasileiros como a *Folha de S. Paulo*, espelhados num ideal de sucesso e influência obtidos pelas grandes redes internacionais, não assimilam simplesmente determinados aspectos da cultura jornalística norte-americana predominante nessas coberturas porque devem algum tipo de obediência ou porque se percebem menos capazes de contar as histórias do mundo contemporâneo, mas a partir de uma idéia que fazem de si mesmos como parte de uma cobertura mundial, na qual não estão subjugados, mas da qual participam e ajudam a construir.

A assimilação ou a discordância dos caminhos hegemônicos dessa cobertura mundial é feita a partir da idéia de si mesmo, na definição de Veyne, percebida e construída pela imprensa brasileira – não simplesmente por subjugação, mas por iniciativa própria e em cima de uma visão de mundo e de si. A história quase sempre é

contada pelos vencedores e do ponto de vista dos seus líderes, mas Benjamin acredita que coisas espirituais são despojos dos vencidos e questionarão sempre cada vitória dos dominadores. “Elas se manifestam nessa luta sob a forma da confiança, da coragem, do humor, da astúcia, da firmeza, e agem de longe, do fundo dos tempos” (BENJAMIN, 1985 [1940], p. 224). Aliando a esta perspectiva as reflexões de Veyne, os elementos elencados por Benjamin podem aparecer na cobertura contemporânea da guerra no Brasil quando os sujeitos que constroem as narrativas locais não se percebem como parte do esforço internacional de narrar jornalisticamente o evento, mas como meios de transmissão de narrativas hegemônicas, quebrando desse modo a assimilação prévia existente na relação da imprensa chamada internacional com as imprensas de países periféricos.

Agamben em seu texto sobre a “vida nua” e o poder do soberano se pergunta sobre as possibilidades de politizar e incluir a vida natural, individual, cotidiana, contemporaneamente. As saídas atuais seriam o funcionamento da biopolítica do totalitarismo de um lado, a sociedade do consumo e o hedonismo de massa de outro. Para o autor, até que uma política integralmente nova se apresente, “o ‘belo do dia’ da vida só obterá cidadania política através do sangue e da morte ou na perfeita insensatez a que a condena a sociedade do espetáculo” (AGAMBEN, 2002, p. 19), ou seja, a única possibilidade da “pessoa comum” aparecer numa guerra é como cadáver ou entre o número de feridos. Ainda assim os cadáveres de um lado da guerra podem ser mais considerados do que do outro, onde são percebidos como parte das estatísticas de baixas da guerra. As mortes diárias de iraquianos de antemão já não possuem o mesmo peso de anúncios sobre mortos de soldados norte-americanos, levando a refletir que mesmo a obtenção da cidadania através da morte pode sofrer pesos diferentes em relação ao sujeito da guerra e passar por um processo de banalização proveniente da longa duração do conflito e do desinteresse da imprensa que deixa de observar cada morte como um fato único para percebê-lo como uma notícia sem peso, que não merece mais o tempo e os gastos de uma cobertura ao vivo do local ou próxima ao conflito, apenas uma nota que aparece entre outras notícias internacionais de poucos segundos.

A divulgação quase cotidiana do número de mortos ganha peso pela repetição, mas também perde sentido quando se torna um fato comum e quase esperado entre as notícias da guerra que, tecnicamente e com base em declaração oficial do governo norte-americano, já teria acabado. Os mortos apenas voltam a ser notícia de destaque, ou a ter cidadania como coloca Agamben, no momento em que viram estatística alarmante, que representem uma avaliação geral da guerra e do período que já dura o conflito ou quando forem provenientes de uma ação extraordinária ou jamais usada. Em matéria do jornal *Folha de S. Paulo* de 19 de julho de 2006, quando as primeiras páginas e a capa exibiam números e imagens do conflito que acontecia entre Israel e Líbano, que passou a envolver também brasileiros mortos no país ou que tentavam sair às pressas e voltar para o Brasil, o jornal voltou a destacar as mortes no Iraque. Como episódio isolado, as mortes no Iraque já não ocupam matérias de capa neste período, mas um relatório da Organização das Nações Unidas (ONU) contabilizou em seis mil os civis mortos no país nos dois meses anteriores e 14.500 civis mortos no ano de 2006⁶. Segundo a reportagem, o Ministério do

⁶ *Folha de S. Paulo*, de 19 de julho de 2003 – p. A13.

Interior, que a matéria não deixa claro se é do Iraque, mas o texto leva a crer que seja, lança um dado de 50 mil mortos desde o início da guerra em 2003, reconhecido pelo próprio órgão como um dado que subestima o número real de fatalidades, que com outras fontes inclusive das Nações Unidas há muito já teria ultrapassado as 100 mil.

Talvez o mais difícil na análise de uma guerra seja falar e se aproximar do número de mortos, numa tendência em geral a se subestimar este dado, amenizando o resultado do conflito em termos de perda de vidas, principalmente civis. Segundo pesquisa divulgada por Noam Chomsky, em seu livro *Media Control: the spectacular achievements of propaganda* (CHOMSKY, 2002), leitores norte-americanos quando foram perguntados sobre o número de mortos na Guerra do Vietnã tenderam esmagadoramente a citar números muito inferiores aos divulgados durante o conflito e das estatísticas finais, numa demonstração de que a morte é o que choca numa guerra, mas o que ela representa como catástrofe não é o que fica no registro das pessoas, que receberam boa parte das notícias através da imprensa e da historiografia. “One of the questions asked in that study was, How many Vietnamese casualties would you estimate that there were during Vietnam war? The average response on the part of Americans today is about two million. The actual figure is probably three to four million” (CHOMSKY, 2002, p. 36). A guerra termina, entra para história e o número de mortos não revela a noção de barbárie do evento, por motivos que podem ser especulados ou analisados como a banalização das mortes na publicação diária de notícias e na redução da importância das mortes que na maioria dos casos, em relação à Guerra do Iraque, é de civis iraquianos, e no caso da Guerra do Vietnã, de vietnamitas. No caso da matéria da *Folha de S. Paulo*, o momento em que os mortos voltam a ocupar o espaço do extraordinário, do choque e do fato é com a publicação do relatório da ONU e através de um dado geral que contabiliza essas mortes, ainda que seja um número muito abaixo do estimado extra-oficialmente.

Mesmo nessa ocasião, em que supostamente os mortos teriam o seu momento de cidadania e visibilidade, os mortos iraquianos permanecem no anonimato, sendo registrados como números e não pelo nome, por profissão ou por sua localização dentro do país, mas apenas pela nacionalidade. No único espaço da notícia que mostra o rosto de indivíduos e não apenas de estatísticas, que é a foto que acompanha a matéria e a legenda correspondente, a identidade do homem que aparece em primeiro plano é simplesmente iraquiana, sem nenhuma outra informação que o identifique e o individualize. O homem aparece aos prantos sobre um corpo coberto por um plástico com a legenda “iraquiano lamenta morte em ataque em Kufa, ao sul de Bagdá”, em foto que apenas ilustra a matéria, como se diz nas redações, mas não revela qualquer informação individual sobre a história desta pessoa e menos ainda sobre a morte que ocorreu naquele dia. No texto também há informações gerais que ilustram os dados do relatório da ONU, que é o assunto principal da matéria, sem dizer nada mais sobre a vítima que aparece na foto, além de incluí-la em mais uma estatística. “Ontem um ataque suicida num mercado da cidade xiita de Kufa matou 59 pessoas e feriu 132, elevando para mais de cem os mortos em apenas dois dias”⁷. A única individualização ocorre, ainda que sem nome, em relação à pessoa que teria detonado o explosivo que causou as mortes, modificando ainda uma denominação que o jornal desde o início do conflito havia escolhido utilizar. O autor da explosão deixa de ser

⁷ *Folha de S. Paulo*, de 19 de julho de 2003, p. A13.

rebelde ou membro da resistência iraquiana, como nas edições do início da guerra, para se tornar “terrorista”, como muitos outros que utilizam estratégias de guerrilha e suicídio para provocar danos materiais e mortes. “Um terrorista parou sua van dizendo procurar trabalhadores e então detonou uma bomba”⁸. A cidadania aparece na guerra com a morte, mas pode se tornar incompleta quando faz parte de uma estatística que no futuro será minimizada ou esquecida ou ainda através de formas de individualização que deponham contra o sujeito.

Agamben traz para a discussão também as idéias de Foucault sobre técnicas políticas empreendidas pelo Estado sobre a pessoa e as possibilidades das tecnologias do eu para responder a essa demanda estatal e oficial. Foucault fala em técnicas políticas, como a ciência do policiamento, com as quais o Estado assume e integra em sua esfera o cuidado da vida natural dos indivíduos; e por outro lado, o estudo das tecnologias do eu, através das quais se realiza o processo de subjetivação que leva o indivíduo a vincular-se à própria identidade e à própria consciência e, conjuntamente, a uma fonte de poder e de controle externos (AGAMBEN, 2002, p. 13). Do mesmo modo que Veyne expõe as possibilidades de assimilação do sujeito de leituras hegemônicas ou imposições de atores de comando desde que não confrontem com a visão que o sujeito faz de si mesmo, Agamben discute, através de Foucault e das reflexões sobre o poder do soberano e a subjetivação diante do estado de exceção, as possibilidades da utilização de atitudes políticas institucionais diante das formas que constituem a identidade do sujeito contemporâneo. Mais do que listar possibilidades de atuação dessas “tecnologias”, Agamben se coloca a pergunta: “e diante de fenômenos como o poder midiático espetacular, que está hoje por toda parte transformando o espaço político, é legítimo ou até mesmo possível manter distintas tecnologias subjetivas e técnicas políticas?” (AGAMBEN, 2002, p. 13). Está em questão quando se analisa a cobertura de guerra, ao utilizar as considerações de Agamben, Foucault e Veyne, as técnicas políticas que influenciam os discursos da imprensa brasileira na cobertura do conflito e as técnicas políticas construídas no jornal *Folha de S. Paulo* e também na maior rede de televisão do país, para representar de determinadas maneiras os sujeitos envolvidos. Do mesmo modo, as estratégias e tecnologias utilizadas pelos leitores para responder a essas técnicas do discurso jornalístico e aquelas dispostas pela imprensa brasileira para negociar com a influência e até imposição da imprensa internacional em apresentar a guerra como espetáculo ou a população como vítima da barbárie do seu próprio Estado e cultura, ainda que esteja a imprensa brasileira por sua vez negociando a sua participação na cobertura internacional do conflito.

⁸ *Folha de S. Paulo*, de 19 de julho de 2003, p. A13.

As reflexões de Agamben dos mecanismos da sociedade do espetáculo, das possibilidades de cidadania através do sangue e da morte e da fricção entre as técnicas políticas do Estado, dos discursos oficiais e de outras instituições e sobre as tecnologias do sujeito são importantes para a análise da cobertura de guerra, pensando na relação entre guerra e catástrofe e nas formas como a narrativa desses eventos são apresentadas pela imprensa. Os iraquianos só obtiveram cidadania política no momento em que se tornaram alvo de um poder militar e político que provocou sua morte, quando se tornaram sujeitos e objetos na destruição no espetáculo das câmeras de TV. Neste momento a sua vida nua é politizada e se torna parte da pólis. Em nenhum outro momento ou por nenhum outro motivo, que não seja os resultados da guerra, os iraquianos se tornam cidadãos e sujeitos da política. Apenas o corpo e os números ligados à violência são visíveis à esfera política. A estrutura da imagem dessas populações passa a ser a da fratura, da exceção, da violência e da destruição. No potencial da experiência do repórter pode haver um potencial transformador e que indica o grau de responsabilidade desta atuação na mesma medida em que os discursos e narrativas a respeito da guerra constituem elementos com consequências para a materialidade dos conflitos e para como as pessoas olharão para os eventos representados e para as possibilidades de intervenção futuras.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” [1935/1936]. In: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- _____. “O narrador” [1936]. In: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- _____. “Sobre o Conceito de História” [1940]. In: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- CHOMSKY, Noam. *Media Control: the spectacular achievements of propaganda*. New York: Seven Stories Press, 2002
- GINZBURG, Carlo. “Estranhamento: pré-história de um procedimento literário”. In: *Olhos de Madeira – nove reflexões sobre a distancia*. São Paulo: Cia das Letras, 1998
- HOSKINS, Andrew. *Televising war: from Vietnam to Iraq*. London/New York: Continuum, 2004
- MARTIN-BARBERO, Jesús. “Medios: olvidos y desmemorias”. *Revista Número*, Colômbia, # 24, 1998
- VEYNE, Paul. “O indivíduo atingido no coração pelo poder público”. In: *Indivíduo e Poder*. Lisboa: Edições 70, 1998

FILMOGRAFIA

- UYARRA, Esteban. Documentário *War feels like war*, UK, 2004.
- PEDRO, Vanessa. Série de entrevistas *GUERRA.DOC: entrevistas sobre cobertura de guerra*, Brasil/US, 2016.

Recebido em 12/11/2017. Aprovado em 15/12/2017

Title: *The presence of the reporter and the 3 thousand journalists who saw the Iraq War in the surrounding of the conflict*

Abstract: *This article talks about the presence of the reporter in coverage of armed conflicts, especially during the Iraq War, in 2003, the potential to transform the narrator and the narrative from this experience, the coverage from the periphery of war, the use of technology as subject and instrument of coverage. The analysis follows the documentary War feels like war, by Esteban Uyarra, and reflects questions from authors as Benjamin, Agamben, Foucault, Martin-Barbero, Hoskins and Chomsky. The analysis follows a group of journalists who covered the Iraq War as 'unilaterals' and were more than three thousand in Kuwait, revealing journalism as narrative, its possibilities and potentials.*

Keywords: *War. Journalism. Narrative. Iraq. War coverage.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.12022017249-254>

ENTREVISTA: GUERRA.DOC JOSÉ HAMILTON RIBEIRO CONTA A EXPERIÊNCIA DE COBRIR A GUERRA DO VIETNÃ PARA A REVISTA REALIDADE EM MAIO DE 1968*

Vanessa Lehmkuhl Pedro**

As guerras contemporâneas começam e terminam nos meios de comunicação e a consequência material dos conflitos depende também da guerra de interpretação. O projeto de pesquisa GUERRA.DOC reúne entrevistas em vídeo com correspondentes de guerra, no Brasil e nos Estados Unidos, para tratar da forma como os meios de comunicação produzem interpretações sobre os conflitos armados e contar sobre as experiências pessoais dos jornalistas em zonas de conflito. Realizado pela jornalista e pesquisadora Vanessa Pedro, a série GUERRA.DOC faz parte de sua pesquisa de Pós-doutorado concluída na Universidade de São Paulo e na Columbia University, em Nova York, de 2011 a 2015, com recursos da Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo (Fapesp) e apoio da Federação dos Trabalhadores no Comércio em Santa Catarina (Fecesc).

Vanessa Pedro entrevistou 15 jornalistas no Brasil e nos Estados Unidos. Foram editadas as entrevistas em formato de série, com 30 minutos de duração cada, incluindo material de arquivo das coberturas dos entrevistados. São fotos, vídeos e textos para nos aproximar um pouco mais das narrativas que eles apresentam. Do primeiro volume fazem parte os jornalistas brasileiros José Hamilton Ribeiro, Lourival Sant'Anna, Kennedy Alencar, o fotógrafo norte-americano Mike Kamber e o jornalista português Carlos Fino. Do Vietnã à Guerra do Iraque, passando por conflitos em países africanos e nos Balcãs, os jornalistas contam suas próprias histórias, refletem sobre a profissão, analisam o que cabe na cobertura jornalística diária e o que fica para o livro-reportagem ou o documentário. Entre as questões que a jornalista leva até seus entrevistados para reflexão estão ainda a capacidade do jornalismo de narrar a guerra, a presença do repórter nos conflitos e o quanto a experiência da guerra pode mudar o narrador e a narrativa que ele produz. Guerra.doc é antes de tudo um diálogo sobre conflitos armados, narrativa, pessoas comuns, poder e jornalismo.

A entrevista reproduzida aqui é a que o jornalista José Hamilton Ribeiro concedeu ao projeto GUERRA.DOC. Ele falou de sua experiência como correspondente na guerra do Vietnã, quando foi enviado para o *front* pela revista brasileira *Realidade*. José Hamilton é um ícone da cobertura jornalística e de uma escola que primava pela

* Projeto e DVD: *GUERRA.DOC: entrevistas sobre cobertura de guerra*. Direção: Vanessa Pedro. Ano: 2016 País: Brasil/EUA. Realização: USP e Columbia University Financiamento: Fapesp e Fecesc. Vídeo de apresentação do projeto no Youtube: <https://youtu.be/wOkwzLdhtqY>. Entrevista em vídeo com o jornalista José Hamilton Ribeiro: <https://youtu.be/yml1NZdY1No>

** Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e professora de Jornalismo da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). E-mail: vanessapedro1975@gmail.com.

linguagem, pela construção do texto jornalístico em diálogo com a literatura e pela presença do repórter. Com pautas investigativas e textos em primeira pessoa, a revista *Realidade* é o principal exemplo das ideias do Novo Jornalismo norte-americano em diálogo com um projeto brasileiro. Ela atua com esse perfil até a década de 1970, quando começa vingar a hegemonia do conceito de *newsmagazine* ou revista de informação. José Hamilton Ribeiro conta que foi para a guerra do Vietnã com a ideia de cobrir “os dois lados do conflito” e acabou vivendo uma experiência que modificou a sua vida. Em seu último dia de viagem acompanhando o exército norte-americano, o repórter foi atingido por uma mina terrestre e perdeu parte de uma perna. Sua reportagem abria assim:

Vinte de março. Meu último dia na guerra. Amanhã, 21, já estarei em Saigon para cuidar da volta. Os soldados da companhia Delta (ou D) vão fazer hoje outra batida numa aldeia de camponeses, 20 quilômetros daqui. É a terceira vez que a Companhia D faz operação de limpeza nesse lugar, conhecido como ‘Estrada sem alegria’ - nome tirado do livro escrito por um francês, que conhecia bem essa região, onde ele próprio morreu no ano passado, pisando uma mina vietcong.

Dos dias de dor e risco de morrer, o jornalista emerge com um longo texto sobre sua experiência na guerra, escrevendo em primeira pessoa e contando como tudo aconteceu. José Hamilton vira capa da revista *Realidade*, em maio de 1968, quando foi para cobrir a guerra alheia. Tornar-se narrador e personagem de seu próprio texto. Nas páginas da revista *Realidade*, publicada em maio de 1968, ele conta sobre a dor, a descoberta de que faltava um pedaço da perna, o resgate, os dias de hospital de campanha, o tratamento e o retorno ao Brasil. Numa narrativa ao mesmo tempo informativa, testemunhal e crua, dá detalhes da sua própria experiência não como narrador mas como vítima.

Para não cair, rodopiava sobre mim mesmo, em círculos e aos saltos. Instintivamente, levei as duas mãos para ‘acalmar’ a minha perna esquerda, e foi então que a vi em pedaços. A calça no lado esquerdo tinha desaparecido. A visão foi terrível. O sangue que brotava como de torneiras. Depois do joelho, a perna se abria em tiras, e um pedaço largo de pele, retorcido, estava no chão. Olhei em volta e não achei meu pé.

Na entrevista que concedeu ao projeto GUERRA.DOC, realizada em Florianópolis, o jornalista, nascido em 1935, deu aula de jornalismo, lembrou experiência no Vietnã e mostrou que permanece refletindo sobre as coberturas contemporâneas de guerra. Considera a presença do repórter fundamental para evitar o massacre de civis e acredita que os jornalistas de hoje recebem informações de segunda mão e mediadas por uma estrutura militar de comunicação. “Na guerra do Vietnã o jornalista estava presente. Ele tinha informações de primeira mão. Na guerra do Iraque não. Ele só tem informações de segunda mão. As informações que chegam a ele são depuradas pelo sistema militar”. Ainda em atuação, com conta no Facebook e valorizando as histórias, José Hamilton continua contando suas experiências na profissão, reflete sobre a carreira e faz os jovens jornalistas pensarem sobre como o jornalismo precisa ouvir as pessoas. A seguir, reprodução da entrevista em vídeo de José Hamilton Ribeiro à jornalista Vanessa Pedro, para o projeto GUERRA.DOC: entrevistas sobre cobertura de guerra.

Vanessa Pedro/GUERRA.DOC: Você ocupou vários papéis na Guerra do Vietnã. Você foi narrador, vítima. Foi observador e foi participante. Você teve a condição de ouvir relatos a condição de relatar. Como é possível narrar desse lugar tão misturado no qual você foi colocado. Falo isso pensando na capa da revista *Realidade*, de maio de 1968, que o traz na capa, ferido e ao mesmo tempo narrando o que lhe aconteceu.

José Hamilton Ribeiro: A guerra é um acontecimento grande, grandioso. Ninguém sai impune de uma guerra... Ninguém vai realizar uma cobertura de guerra pensando em ser uma vítima dela. Você não vai na guerra para morrer nem ser vítima. Você vai para mandar notícia. Então, eu ter me tornado uma pauta foi uma fatalidade. Foi uma coisa que eu não esperava, não queria. Jamais cogitaria uma coisa dessa. Mas a vida é feita de momentos. Foi uma realidade do momento. Uma coisa que eu podia fugir dela. Eu estava atrás de ver os outros agindo e, de repente, estou escrevendo como eu reagi. Não foi uma coisa esperada, desejada nem querida, mas foi um fato da realidade.

Vanessa Pedro/GUERRA.DOC: Como foi a produção dessa matéria? Porque ela é escrita em primeira pessoa, da experiência no hospital, das suas reações. Dos dias passando e você passando por aquela experiência. Como você montou a ideia desse texto e quanto tempo depois?

José Hamilton Ribeiro: A *Realidade* era uma revista mensal. Houve uma mudança na pauta. A pauta que eu fui pra fazer era ficar um mês no *front* do lado americano. Depois voltaria pra Saigon e iria para Hanoi e ficar um mês no lado comunista. Depois faria uma reportagem com os dois lados. Mas o acidente impediu que a pauta fosse realizada. Então ficou sendo a cobertura de um lado só mas não com a nossa vontade. A cobertura da guerra do Vietnã é muito parcial, manipulada. Você não tem uma clareza da guerra do Vietnã no momento da guerra. Você vai vendo coisas depois. Por exemplo, aquela ideia de que o vietcong era pobre, abandonado, desprezado e que vivia de criatividade caiu por terra. Era um exercito organizado, apoiado pela União Soviética, com dinheiro e armas à vontade, e apoiado pela China com gente.

Vanessa Pedro/GUERRA.DOC: A quem interessava essa visão dos vietcongs como humildes e criativos?

José Hamilton Ribeiro: Era uma visão que circulou na imprensa da época. Era muito romântica voce pensar no vietcong como um grupo idealista. Porque na época o comunismo era um ideal humano, uma esperança que o mundo criasse um homem novo, um sistema novo de fraternidade, sem exploração. Era a esperança. Era o sonho de todo mundo. Então a cobertura da guerra do Vietnã expressa isso. A gente cobriu o Vietnã com esse sonho de que o comunismo era uma saída para a humanidade.

Vanessa Pedro/GUERRA.DOC: Há uma leitura da guerra do Vietnã que ela teria dois momentos. Uma seria quase pro-americana no sentido de justificar a necessidade da guerra. A outra que seria contraria a guerra, que teria aparecido no decorrer do conflito, quando os jornalistas puderam acompanhar de perto, os corpos começaram a chegar. Você concorda com esses dois momentos? E queria saber se a imprensa modificou os rumos da guerra do Vietnã? Ou os movimentos sociais daquela época modificaram os rumos da guerra e a imprensa foi a reboque?

José Hamilton Ribeiro: Todas as leituras são boas. Houve um momento em que a imprensa justificou a guerra. Agora toda a cobertura durante a guerra foi uma cobertura anti-americana. Cada correspondente de guerra que chegava no Vietnã trazia consigo o objetivo de denunciar uma crueldade do exército americano. Quando eu cheguei no Vietnã no primeiro dia. Imagina que eu fui sozinho. Fui sozinho para o Vietnã. Então eu procurei circular nos clubes de imprensa pra conversar com veteranos da cobertura de guerra, mostrando a minha ansiedade e a minha perplexidade. Dizendo “será que eu vou fracassar?” Me lembro que um veterano jornalista inglês me falou: “Zé Hamilton, fique tranquilo. No Vietnã tem um furo para cada um”. Então a cobertura da guerra do Vietnã, feita pela imprensa ocidental, sobretudo americana e europeia, é uma cobertura do massacre e das arbitrariedades do exército americano. Não fez nada com o outro lado.

Vanessa Pedro/GUERRA.DOC: Isso não gera uma certa contradição pelo fato de estarem acompanhando tropas americanas não seria mais provável de falar a favor deles? Como a gente pode observar que pode ter ocorrido na cobertura da Guerra do Iraque contemporânea, com os chamados jornalistas “embutidos”, que acabaram construindo uma narrativa mais pró-americana. No Vietnã não foi assim? Apesar de acompanhar tropas americanas, a crítica era maior?

José Hamilton Ribeiro: Todas as grandes atrocidades do exército americano no Vietnã foram denunciadas por jornalistas, por correspondentes da guerra do Vietnã. Todas elas. Então, mesmo que a pessoa estivesse embedded, embutida numa companhia do exército americano, a pessoa é jornalista, está de olho aberto, está de antena ligada. Todas as grandes denúncias foram feitas pela imprensa na época. Então essa historia de que o jornalista embedded tem um part-prix, em principio é verdade, porque acho que na guerra não tem imparcialidade. Não existe imparcialidade jornalística. De outro lado, tirando essa configuração quase teórica, o jornalista ali está vendo e ele é, sobretudo, jornalista. Se ele vir, como viu muitas vezes alguma coisa errada, a primeira coisa que ele faz é se desvincular e denunciar. Então há 30 km de onde eu estava ocorreu a maior chacina da guerra do Vietnã. A mais pavorosa. Uma companhia do exército americano chega numa pequena aldeia vietnamita, onde a inteligência dizia que aquele pessoal estava apoiando de alguma maneira o inimigo vietcong. A companhia chega lá com a missão de conseguir informações que provassem que aquele pessoal estava apoiando o inimigo. Naturalmente, com intérprete, tentou colher depoimentos de pessoas que incriminassem alguém mas não conseguiu nada. Aí resolveram conseguir informações pela força. Juntaram toda a população da pequena aldeia numa praça, num terreno baldio. Passaram uma corda em volta das pessoas e foram comprimindo essa corda para o pessoal ficar cada vez mais junto. Ficar naquele bolinho de gente. E a companhia toda de arma embalada em volta. De repente, com aquele negócio de aperta a corda ou não aperta, alguém gritou ‘fogo!’. Um soldado começou a atirar. Os outros soldados acharam que tinha sido uma ordem de fogo e passaram a atirar também. Todo mundo atirou ao mesmo tempo e, simplesmente, matou a tiro, de uma distância de cinco metros, todas as pessoas que estavam lá. E eram basicamente velhos, mulheres e crianças. Crianças de dois meses foi fuzilada na cabeça. Esse massacre, que foi o pior da guerra do Vietnã (Massacre de My Lai), ocorreu a 30 km de onde eu estava e na minha companhia não houve um ato de crueldade ou indignidade que eu tivesse visto. Porque a minha presença, e a de outros jornalistas, inibia a violência. Um capitão americano neurótico, que se deixa levar num momento desses e faz uma bobagem daquele tipo, na presença de um jornalista não faria.

Vanessa Pedro/GUERRA.DOC: Não havia jornalista onde houve o massacre?

José Hamilton Ribeiro: Não, não havia. Porém havia soldado americano com máquina fotográfica que fotografou toda a sequência.

Vanessa Pedro/GUERRA.DOC: Você defende então a presença do repórter faz a diferença num acontecimento de guerra?

José Hamilton Ribeiro: Todo acontecimento militar se torna importante se tiver alguém

escrevendo sobre ele. Uma coisa que perpassou na sua pergunta é se eu vejo diferença entre a guerra do Vietnã e a guerra do Iraque. Na guerra do Vietnã o jornalista estava presente. Ele tinha informações de primeira mão. Na guerra do Iraque não. Ele só tem informações de segunda mão. As informações que chegam a ele são depuradas pelo sistema militar. Eu dou o exemplo da queda do Saddam Hussein. No momento em que o Saddam é descoberto e aprisionado, saindo de um buraco, todo sujo, despenteado. Com a comida estragando, embora ele tivesse uma pasta cheia de dólares. Um dos grandes acontecimentos da guerra do Iraque foi aquilo. Cadê o jornalista? Não tinha nenhum. O exército filmou, o exército gravou, pegou áudio, pegou as entrevistas, pegou tudo. E ofereceu para a imprensa o prato pronto. Qual o jornalista que entrevistou Saddam? Ninguém deixou. O Saddam ficou tanto tempo naquele julgamento e nenhum jornalista teve permissão para entrevistar, para ele contar a história dele. Nada.

Vanessa Pedro/GUERRA.DOC: Os Estados Unidos aprenderam como não deixar a imprensa fazer com a guerra do Vietnã?

José Hamilton Ribeiro: Sem dúvida. Com a cobertura da imprensa da guerra do Vietnã aconteceu pela primeira vez um fenômeno que foi o povo americano, não se voltar contra o seu presidente, mas duvidar que aquele presidente estava fazendo a coisa certa. Então no momento em que aconteceu isso, em que a população deixou de dar o apoio incondicional ao presidente, em que houve a erosão da confiança do povo americano em relação à guerra, os Estados Unidos começaram a perder a guerra.

Vanessa Pedro/GUERRA.DOC: Você atribui um papel importante para a imprensa nessa perda de confiança?

José Hamilton Ribeiro: Ao papel da imprensa, à cobertura dos correspondentes de guerra e, principalmente, ao advento da televisão como veículo de cobertura de guerra. Até então a televisão não tinha condições de cobrir uma guerra. O equipamento era muito pesado, muito difícil. A unidade móvel de televisão permitiu cobrir a guerra do Vietnã, que foi a cobertura quase ao vivo.

Ao mesmo tempo em que a tecnologia abriu a possibilidade de uma cobertura mais ampla, de outro lado a restrição ao trabalho do correspondente praticamente bloqueou a cobertura. Então não adianta nada você ter facilidades tecnológicas se você não tem acesso à fonte primária.

Vanessa Pedro/GUERRA.DOC: Você acredita que a narrativa jornalística é a narrativa da guerra por excelência, onde mais se tem informações sobre uma guerra?

José Hamilton Ribeiro: A cobertura jornalística da dimensão da guerra como fenômeno humano. Um relatório militar, um historiador militar, vai examinar a guerra do

ponto de vista militar. Uma coisa não exclui a outra. É bom que existam historiadores militares, gente que veja a guerra como estratégia, como embate em forças e máquinas diferentes. Mas é bom também quem veja a guerra como um fenômeno humano.

Vanessa Pedro/GUERRA.DOC: Qual a capacidade da narrativa jornalística de narrar uma guerra?

José Hamilton Ribeiro: Ao longo da história se vê que os grandes jornalistas acabam sendo os grandes escritores sobre a guerra. Com uma capacidade de observação, interpretação e de leitura que são a referência do mundo.

Vanessa Pedro/GUERRA.DOC: Você fala, nos seus trabalhos mais recentes e não apenas referente à guerra, que é importante ouvir as pessoas, fazer os personagens renderem, dar atenção para quem você esta entrevistando.

José Hamilton Ribeiro: A grande ambição de um correspondente de guerra é chegar num teatro de guerra e ter contato com a fonte primaria. Falar com o povo daquele país, que normalmente fala uma língua estrangeira, difícil. Mas toda ambição do correspondente é ter acesso ao povo para ter a informação daquele lado. Não só a informação do lado militar. Quando um jornalista consegue isso é um grande feito. Você está tendo uma visão da guerra que o jornalista não teria pr via militar, seja de um lado ou do outro.

Vanessa Pedro/GUERRA.DOC: No jornalismo que se faz hoje, mais diário e instantâneo, há mais espaço para as declarações do que para as histórias?

José Hamilton Ribeiro: Tem as duas coisas. No Vietnã já tinha. Tem o jornalismo diário de manchete, que era muito declaratório. E tinha também o jornalismo de profundidade, que tinha mais pesquisa e tempo de elaboração. Uma coisa não exclui a outra. Eu acho que vão conviver sempre.

Vanessa Pedro/GUERRA.DOC: Você ainda acompanha coberturas de guerra ou faria alguma?

José Hamilton Ribeiro: Uma das coisas que se exige de um correspondente de guerra é uma boa condição física. Porque tem hora quem tem que correr. Seja da bomba, seja atrás da notícia. E eu não teria essa facilidade hoje. Então eu tenho uma restrição física. Mas se eu pudesse contar com uma cadeira de rodas voadora que me levasse lá, talvez eu até voltasse a cobrir uma guerra (risos).

Recebido em 05/09/2017. Aprovado em 12/10/2017



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.12022017255-269>

FICCIONAR A HISTÓRIA: LEÓN FERRARI E A POLÍTICA DA MONTAGEM*

Artur de Vargas Giorgi**

Resumo: O artista é um montador. Seu gesto é o de intervir no aparente consenso que naturaliza o curso progressivo da história para, expondo seu artifício – sua fábula –, estabelecer a contrapelo uma leitura disseminadora de narrativas – de ficções – alternativas. Ou seja: diante de um arquivo (de imagens, de textos, de tempos), o artista desnaturaliza a montagem por meio do reforço crítico da montagem. Espécie de proposição foucaultiana, vale dizer, proposição da linguagem ao infinito: endereçada ao fazer artístico que especula, no limiar possível da experiência, a contestação dos pressupostos do Estado, do mercado, da mídia, do Direito. León Ferrari, artista argentino exilado em São Paulo durante as últimas ditaduras que consumiram o Cone Sul, sempre em pugna com os pressupostos da civilização ocidental e cristã, ensina com seus trabalhos exílicos que a memória histórica é um efeito a posteriori.

Palavras-chave: Ficção. História. León Ferrari. Montagem.

1. De que maneira definir o trabalho da ficção? Como situá-lo com relação ao que se entende por *história*? A produção de León Ferrari (1920-2013) – extensa e sem dúvida diversa – permite tensionar essas questões; como uma estratégia nômade, sempre crítica dos pressupostos conciliadores do humanismo do Ocidente, ela se desloca entre as muitas figurações da arte visual para desdobrar-se em escrita, produção de filmes, colagens, *performance*, música etc. A afinidade com um pensamento de esquerda – pensamento em princípio não-peronista, mas atento à sua razão populista – moveu uma participação ativa de Ferrari nos momentos ideologicamente marcados dos anos 1960 e 1970; contudo, a tendência ao desbordamento também então se fez notar, com o distanciamento de qualquer rigidez doutrinária. Ainda que interesses distintos possam ser delineados em seus trabalhos, e que o próprio artista tenha definido, ao menos durante um período, a demarcação de núcleos formais e semânticos para sua produção, a análise de suas ficções expõe seu aspecto notadamente não-autonomista, dado a contágios de toda sorte. Com efeito, desde as primeiras experiências, sobressai um constante exercício de *produção de imagens* – e não a sua polêmica iconoclastia –, já que seu repertório de procedimentos, reativando o dadaísmo, não cessa de aproximar registros – tempos, espaços, pensamentos – dissímeis. Em suma, trata-se de uma compreensão inclusiva, irônica, lúdica e mesmo tátil do estético, indissociável de uma potência ética. A última ditadura argentina fez com

* O texto desenvolve a apresentação do autor na mesa de encerramento da III Semana Marcas da Memória: direitos humanos, mídia e educação, realizada na UNISUL (Tubarão), em junho de 2017. Algumas passagens retomam a argumentação do ensaio “León Ferrari: fazer comum”, a ser publicado na revista *Outra travessia*, do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC (n. 23, 2017).

** Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). E-mail: artur.vg@hotmail.com

que Ferrari deixasse o país e seguisse com sua família para São Paulo, onde permaneceu entre 1976 e 1984. Ariel, um de seus filhos, não escapou: foi morto pelos militares. Em São Paulo, Ferrari dedicou-se a um intenso e variado experimentalismo, em contato com artistas e críticos latino-americanos. Em uma síntese impossível, dir-se-ia que a produção desse período conturbado desdobra-se numa série de modulações de *um mesmo aspecto plástico e indomesticável do pensamento*: exposto a articulações com diversas forças textuais e pictóricas, ele resiste a naturalizações e questiona fronteiras dadas *a priori*.

2. Mas talvez seja o caso de começar a pensar seu trabalho, aqui, após o retorno do artista a Argentina. E ainda, começar pela ocasião da última mostra que pôde contar com a presença de Ferrari, apresentada no Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Inaugurado em 2008 num dos prédios da antiga Escuela Superior de Mecánica de la Armada (ESMA), o Centro Cultural é hoje uma das várias instituições públicas que buscam responder ao passado recente do país. Localizado onde funcionou, durante a última ditadura militar, o que talvez tenha sido o mais emblemático centro de detenção, tortura e extermínio da América Latina (de onde partiam os *voos da morte*¹), o Centro Cultural tem como objetivo ser um “espaço de difusão e promoção da cultura e dos direitos humanos”². Em sua página há uma síntese desse programa compartilhado com outros espaços semelhantes, não só na Argentina, baseado num entendimento assentado, mas sujeito a disputas³, sobre a exigência de fazer ressoar os eventos traumáticos da história: “Transformar em um espaço aberto à comunidade o que antes fora um lugar emblemático de privação, exclusão e morte é o maior compromisso e desafio para contribuir para a construção da memória, verdade e justiça”⁴. É muito significativo que, no horizonte de justiça a ser construído, também apareçam como construções ainda necessárias a memória e a verdade, noções que desse modo se afastam do imediatismo da lógica causal, da presentificação historicista, objetiva e neutra, para derivarem, desnaturalizadas, de acordo com um *a posteriori* em certa medida contingencial.

Nesse sentido é possível ler a apresentação do volume *La sociedad argentina hoy frente a los años '70*, organizado pelo Centro Cultural: “A enunciação do papel fundamental da memória coletiva e sua diferenciação com a História foi motivo de um forte debate internacional não encerrado” (DUHALDE, 2010, p. 7), debate que remete às distinções – um tanto rigorosas – formuladas por Pierre Nora. Por certo, aqui a questão recai no rechaço de qualquer pretensão cientificista – evolutiva, “progressista” – que tenderia, com o arrogo dos seus protocolos, a imobilizar o passado em uma verdade

¹ Em *El vuelo*, Horacio Verbitsky narra os diálogos que manteve com o ex-capitão de corveta da ESMA Francisco Scilingo, nos quais este admitiu (foi o primeiro oficial da Escola de Mecânica da Armada a fazê-lo) os voos que foram realizados, de 1976 a 1983, para lançar ao mar, nus e anestesiados, prisioneiros da “guerra antissubversiva” (Cf. VERBITSKY, 1995).

² Página da *web* do Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Disponível no seguinte endereço: <<http://conti.derhuman.jus.gov.ar/areas/institucional/institucional.shtml>>. Acesso em: 19 abril 2017. Tradução do autor, como nas demais citações do castelhano ao longo do texto.

³ Cf. LORENZ, 2010, p. 165/167. Para uma discussão sobre os usos do passado e da memória na contemporaneidade argentina, como crítica dos privilégios do relato subjetivo – em primeira pessoa – e do reconhecimento da experiência pessoal como argumento de verdade, Cf. SARLO, 2005. Um exercício comparativo de dois espaços de memória pode ser visto em BURUCÚA; KWIATKOWSKI, 2012, p. 1-9.

⁴ Página do Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, *op. cit.*

inegociável, distante e “de fato”; passado que, consensualmente, conduziria aquilo que Benjamin definira – sob a ameaça do avanço nazista e pouco antes de sua morte – como a “história dos vencedores” (1994, p. 225). Não obstante, a construção da memória torna-se, ainda assim, uma tarefa que “tem um rigor em sua elaboração, que não é o simples *espontaneísmo da recordação*” (DUHALDE, 2010, p. 7). Nas palavras de Benjamin, ainda, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’” (1994, p. 224), segundo a formulação de Ranke que foi divisa da historiografia positivista (JOZAMI, 2010, p. 13). “Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994, p. 224)⁵. Vale dizer: passa-se de uma relação supostamente objetiva com um passado já encerrado e reconhecível como tal para a constante negociação de demandas flutuantes e fragmentárias, que por isso não podem ser de uma vez inscritas na história e também não escapam da ambivalência que remete à semântica da *comunidade*, com suas aporias. Em uma palavra, a *textura* da memória e da história se faz com *pathos*. “A memória não é pacífica. Há um combate pela memória” (DUHALDE, 2010, p. 8).

Na Argentina, os noticiários da manhã de quinta-feira, dia 25 de julho de 2013, anunciavam que, durante aquela madrugada, aos 92 anos, León Ferrari havia falecido. Assim, coube ao grande vão térreo do Centro Haroldo Conti ser o espaço que receberia a última exposição em vida de Ferrari, realizada entre março e maio desse ano, na qual também figuravam trabalhos do seu então assistente, Yaya Firpo. Desse modo, isto é, com a atenção voltada também para o espaço da exposição e o contexto que ele faz ressoar, seria possível enfatizar certos trabalhos que estabelecem uma relação singular com a ditadura e sua violência. Não porque sejam trabalhos que simplesmente a transformam em tema ou objeto sobre o qual incide a crítica, desde logo *contrária*; nem porque foram produzidos *apesar* dela, e sim porque são trabalhos que surgiram *com* ela, como um de seus *efeitos*: em certo sentido, em razão da ditadura, como um excesso não calculado ou um resto sensível, e por isso não pacífico, combativo, resistente, do que é a sua lógica. Poderia ser dito que se o projeto “político” ditatorial se exercia – ou mais precisamente: se executava – por meio de uma polícia gestora do obrigatório consenso sobre a *fábula* nacional, com Ferrari se lê o que não se inscreve nem se apazigua na história: a politicidade anamnésica e não-consensual da *ficção*.

3. A que se poderia referir, aqui, este termo tão equívoco, carregado e esvaziado como uma espécie de “palavra-valise” que, capaz de portar todas as palavras, seria incapaz de portar qualquer uma? Ficção. Desde logo, não se trata, simplesmente, de uma categoria que define um gênero, uma forma que engendra um conto, uma narrativa ou

⁵ Vale destacar que o pensamento de Benjamin tem sido notavelmente reivindicado para a articulação, sempre complexa, entre memória e história. As atividades e publicações do Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti são emblemáticas disso, sobretudo o excelente volume *Walter Benjamin en la ex ESMA* (2013), resultado do III Seminario Internacional Políticas de la Memoria “Recordando a Walter Benjamin”. Segundo Eduardo Jozami, na Argentina da pós-ditadura, nos anos ’80, “se registra um primeiro momento benjaminiano que tem seu epicentro nas áreas de estudos culturais e comunicação”; depois, “um segundo e mais importante momento benjaminiano acompanha a emergência do movimento social que rechaça a impunidade e exige o ajuizamento dos responsáveis do terrorismo de Estado que assolou a Argentina desde a segunda metade dos anos setenta” (2013, p. 21).

uma cena determinada por certos rasgos característicos, próprios de sua “arte”, nos marcos de uma história das técnicas textuais. Tampouco se trata de um “regime de verdade” distinto, que opera em oposição irreduzível ao “verdadeiro” ou à verdade dita “de fato”, como se em oposição ao regime da História que corrobora apenas as vivências no cerne duro da “realidade”. Em tais oposições redutoras, com efeito, está em jogo um performativo mais complexo, determinado por uma situação relativa, ou ainda, uma *relação de exceção*. Isso porque, com a distinção, não se exclui terminantemente a ficção (cancelando-a como “mentira” ou “insensatez”, por exemplo); e não se a exclui por ela não cessar de ser incluída sempre que rechaçada, e de ser rechaçada sempre que incluída: confinada neste outro “regime”, ela tem, de modo paradoxal, sua liberdade garantida pelo que a confina; liberdade que assegura que o “texto ficcional” seja enunciado, lido e considerado *como se fosse verdade*⁶, ao mesmo tempo em que assevera que seus efeitos sejam controlados e limitados ao *verossímil*, quer dizer, àquilo que *poderia ser verdade, parece verdade*, e, no entanto, não é, assim permanecendo alheio ao poder – a lei da verdade, do verdadeiro – que reiteradamente o sanciona.

Como se sabe, esse dispositivo não opera somente sobre os assim denominados “textos ficcionais”. Sua ação pretende abranger o que se pode chamar de *sensível* e que corresponde ao universo das imagens em sentido amplo: as imagens entendidas como tudo aquilo que pode afetar e ser afetado pela imaginação dos sujeitos, pelos corpos, num processo de envios e reenvios, de reconhecimentos e estranhamentos, de marcas, impressões, repetições, de transformações incessantes⁷. Assim, ele atua constantemente nas Bienais de São Paulo, por exemplo: basta lembrar as polêmicas envolvendo os pichadores na chamada “Bienal do vazio”, em 2008; e, em 2010, os trabalhos da série *Inimigos*, de Gil Vicente⁸, e *El alma nunca piensa sin imagen* (título em grande sintonia,

⁶ É isso que permite, portanto, a sua valoração “artística”, de cunho estetizante, seguindo a maior ou menor adequação “da obra” aos preceitos formais e estilísticos específicos do “gênero” em questão.

⁷ “No espelho, encontramos-nos sendo uma pura imagem, descobrimo-nos transformados no ser puro imaterial e inextenso do sensível, enquanto nossa forma, nossa aparência, passa a existir *fora* de nós, *fora* de nosso corpo e *fora* de nossa alma. Com isso, podemos concluir que a imagem (o sensível) não é senão a existência de algo fora do próprio lugar. *Qualquer forma e qualquer coisa que chegue a existir fora do próprio lugar se torna imagem*” (COCCIA, 2010, p. 22).

⁸ Trata-se de uma série de desenhos em carvão sobre papel, em escala natural, em que o artista de Recife se autorretrata no papel de *possível* assassino (as cenas mostram o momento que antecederia o ato) de líderes como Fernando Henrique Cardoso, Lula, Papa Bento XVI, Rainha Elizabeth, entre outros. “O amplo espectro de orientações ideológicas dos retratados sugere que o que está em jogo é menos a afirmação de uma causa específica e mais o repúdio simbólico a qualquer forma de exercício institucionalizado de poder” (*Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo*, 2010, p. 150). Em uma nota pública de setembro de 2010, o então presidente da OAB São Paulo, Luiz Flávio Borges D’Urso, explicava que oficiara aos curadores da Bienal expondo os motivos pelos quais era contra a exposição da série de desenhos. Extremamente significativo, aqui, é o limite à exposição da “obra de arte” imposto por uma esfera que seria alheia ao campo “artístico”, neste caso, o Código Penal Brasileiro, assim como o fato de, na visão da OAB SP, as imagens não estarem presentes em potência e sim *já consumadas* em crime, *convertidas em ato*: “Uma obra de arte, embora livremente e sem limites expresse a criatividade do seu autor, deve ter determinados limites para sua exposição pública. Um deles é não fazer apologia ao crime, como estabelece a vedação inscrita no Código Penal Brasileiro. A série de quadros denominada ‘Inimigos’, do artista plástico Gil Vicente, é composta por obras as quais retratam, dentre outras, o autor atirando contra a cabeça do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, noutra mostra o mesmo autor, de posse de uma faca, degolando o presidente Luiz Inácio Lula da Silva”. Disponível na página da Ordem dos Advogados do Brasil – Seção de São Paulo: <<http://www.oabsp.org.br/noticias/2010/09/18/6438>>. Procurando defender a exibição dos trabalhos, Agnaldo Farias argumentou: “Esse trabalho é uma ficção, ela vem do imaginário. Na dramaturgia, também

aliás, com a teoria do sensível de Coccia), de Roberto Jacoby⁹. Três pichadores do grupo de 2008, então alçados à condição de “artistas”, foram convidados pelos curadores a fazer parte da Bienal seguinte, em 2010, na qual teriam um sítio destinado à documentação (fotografias, vídeos e coleções de *tags*) das suas “obras” (as imagens dos trabalhos), mas sem que a pichação propriamente dita estivesse presente – com o qual, minimamente, o limite entre inclusão e exclusão, ou entre promoção e domesticação, torna-se problemático e quase indiscernível¹⁰. Mas é com Gil Vicente e Roberto Jacoby que se vê, de maneira ainda mais notável, que, segundo essa razão, a liberdade do trabalho “artístico” só se mantém imperturbável enquanto não perturbe, não desborde seu campo, sua esfera autorreflexiva; e que tão logo a “ficção” das imagens ameace devir estranha a si mesma e afetar a familiaridade do mundo “real” ou “verdadeiro”, um poder *externo* intervém (um instrumento “não-ficcional”: uma nota da OAB, uma denúncia, uma decisão judicial) a fim de assegurar a conformidade das formas, ou seja, como determinadas imagens devem ou não ser *postas* para que *não se ex-ponham*, isto é, para que permaneçam idênticas a si mesmas e não contagem, mantendo-se distantes, como objetos, dos sujeitos que as contemplam, estes também sem movimento, fechados em si, sempre os mesmos.

O que estes episódios mostram, de maneira inegável, é que a suposta autonomia da “arte” – da “ficção” – é sempre relativa e se enrijece não por meio de uma pretensa autossuficiência conservadora e pedante, mas desde fora, ou melhor, pelas margens, por ação de um poder, de um juízo que, confrontado por sua força disruptiva, de estranhamento, não pode se conservar senão mantendo uma relação com ela, ao mesmo tempo a negando e validando, excluindo e incluindo¹¹. Pois qual seria, afinal, o risco

há inúmeros casos de representação de atentados contra instituições públicas. A OAB de São Paulo vai pedir para que esses autores não sejam mais exibidos também?” (2010).

⁹ Para este trabalho, o artista portenho, que teve intensa participação nos movimentos da vanguarda argentina dos anos sessenta (do Di Tella a *Tucumán Arde*), convidou outros artistas e intelectuais – reunidos com o nome de Brigada Internacional Argentina de Apoyo a Dilma Rousseff – para confeccionar, coletivamente, “camisas, bótons, pôsteres, panfletos e suvenires de uma campanha política hipotética a ser difundida na Bienal. Esses elementos são montados junto a um pequeno palanque onde, ao longo da exposição, acontecem discursos e debates”. O texto do catálogo dessa Bienal que se propunha articular arte e política ainda sublinha como a montagem de Jacoby devia ser lida, num viés tributário, afinal, da autonomia: “Em ano de eleições presidenciais brasileiras, a obra torna-se uma oportunidade de reflexão, *embora sempre indireta e ficcional*, sobre as formas de propaganda partidária” (*Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo*, 2010, p. 132, grifo do autor). Num território não muito receptivo ao PT, o trabalho foi caracterizado como propaganda eleitoral; os dois grandes painéis com as imagens de Serra e Dilma foram tapados (embora apareçam no catálogo) e as serigrafias onde constavam as palavras “Dilma” e “PT”, retiradas.

¹⁰ Curadores e pichadores (ou *pixadores*) concordaram, no entanto, na decisão de não apresentar uma parede com o grafismo das inscrições em *spray*. O que estava em jogo, para uns e outros, era a vontade de manter a “força transgressora” do gesto, que não pode ser abrigado, sem sua consequente anulação, por um campo institucional. Cf. *Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo*, 2010, p. 147-149.

¹¹ Essas considerações também valem para a emblemática retrospectiva de León Ferrari no Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires, em 2004. Andrea Giunta, curadora da exposição, reuniu e analisou o material resultante da controversa mostra (que contou com ameaças de bomba, trabalhos rompidos, protestos contra e a favor...): “Durante quase dois meses foram publicados mais de 800 artigos [...]. Durante as jornadas da exposição se discutiu sobre a relação entre o público e o privado, o financiamento da cultura, a liberdade de expressão, a discriminação religiosa, a ingerência da Igreja no campo da arte ou da educação, os limites da arte. [...] Três expedientes judiciais foram abertos durante o curso da exposição [...]”. Finalmente: “A secularização e a separação da arte com respeito a outros campos (o Estado, a religião) é

desses trabalhos, logo ameaçados de censura (o de Jacoby efetivamente comprometido pela própria Fundação Bienal)? O risco de que eles sejam uma *verdadeira* ameaça à “ordem pública” (à ordem do que pode ou não ser publicado)? De que estimulem a imaginação e o reconhecimento de um sujeito que, *fora do próprio lugar, nas imagens, pode* matar um presidente, uma rainha ou o Papa? De que as eleições presidenciais sejam influenciadas por uma intervenção “artística” que *parece* propaganda partidária? Diante disso, enfim, existiria uma linha de fuga capaz de recobrar potência para o conceito? Uma posição relativa, situada, também pode ser uma estratégia.

Para dar força a tal estratégia, é preciso pensar a *ficção* de maneira que ela possa ser definida na contenda por uma ausência de limite ou de sentido *a priori*, designada na disputa pelo limiar indecidível onde ela se situa enquanto imagem, restituída assim de potência. “A potência que permite identificar-nos com uma imagem e reconhecer nossa natureza mesmo quando ela está *fora* de nós é aquilo que se costuma chamar *faculdade mimética*” (COCCIA, 2010, p. 57). Quer dizer, sem que se a dilua numa generalização absoluta ou num relativismo particularista, é preciso pensar a ficção de modo que se franqueie essa passagem tensa, ativa e passiva, da e para a imagem, permitindo a identificação com seu estranhamento, com sua experiência de *exílio indolor*:

[...] *onde a forma está fora de lugar, tem lugar uma imagem*. A possibilidade de devir imagem não é outra senão aquela de não estar mais no próprio lugar, aquela de chegar a existir fora de si mesmo. Ser imagem significa estar fora de si mesmo, ser estrangeiro ao próprio corpo e à própria alma. [...] O ser das imagens é o ser da estranheza. Isso significa que as imagens não têm um ser natural, mas sim um *esse extraneum*: entre o corpo e o espírito, que dão lugar ao ser natural, há um ser estranho, estrangeiro. Em outras palavras, as formas são capazes de transitar em um estado que não corresponde nem ao ser natural que possuem em sua existência corpórea (física, mundana) nem ao estado espiritual em que se encontram quando são conhecidas ou percebidas por alguém. Tornar-se imagem, para toda forma, é fazer experiência desse exílio indolor em relação ao próprio lugar, em um espaço suplementar que não é nem o espaço do objeto nem o espaço do sujeito, mas que deriva do primeiro e alimenta e torna possível a vida do segundo. Isso porque o sensível é uma transformação dos corpos, é aquilo que determina e orienta os espíritos. Nesse sentido, todo sensível resulta da fratura entre a forma de algo e o lugar da sua existência e da sua consciência. No fundo, o *cogito* do espelho é: *não estou mais onde existo nem onde penso*. Ou ainda: sou sensível apenas onde não *se* vive mais e não *se* pensa mais (COCCIA, 2010, p. 23).

Emanuele Coccia preocupa-se em desenvolver não só um pensamento acerca da *física do sensível*, mas também as implicações de uma *antropologia do sensível*, em que considera como a imagem “dá corpo às atividades espirituais [...] e também dá forma ao seu próprio *corpo*” (COCCIA, 2010, p. 12). Para tanto, as relações especulares (faculdade mimética) têm especial importância: elas são suportadas, acolhidas, repetidas, multiplicadas – e não apenas refletidas – pelo próprio espelho (esse *meio*¹² emblemático),

um processo inerente à modernidade que implica que os limites e as formas de organização deste campo dependem dos seus atores, de seu próprio funcionamento, e não do que estabeleçam outros poderes. Esta independência é relativa e não absoluta, tal como ficou demonstrado neste caso, em que foi a justiça que fechou e reabriu a exposição” (GIUNTA, 2008, p. 454).

¹² “Um meio não se define pela sua natureza nem pela sua matéria, mas por uma potência específica irredutível a ambas. [...] Um meio é aquilo que é capaz de acolher as formas de modo imaterial”. “Todo meio, todo receptor, o é somente graças ao próprio vazio ontológico, graças à capacidade de não ser

e são afetadas, também, por outros meios, como a imaginação, os corpos, os hábitos, as peles, as roupas, a linguagem. Nesse sentido, essa antropologia do sensível talvez pudesse ser chamada, saerianamente, de “antropologia especulativa”.

Nascido nos pampas e autoexilado na França a partir de 1968, Juan José Saer, em texto intitulado *O conceito de ficção* (2009), apresenta uma matriz quase foucaultiana para o conceito, afirmando como é rudimentar e, no entanto, operante o paradigma que rege as oposições e hierarquias entre verdade e ficção. Para Saer a ficção apresenta um *caráter duplo*, que “mescla, de um modo inevitável, o empírico e o imaginário” numa “massa pantanosa”; e assim deve ser entendida, na medida em que “só sendo aceita enquanto tal, se compreenderá que a ficção não é a exposição romanceada de tal ou qual ideologia, mas um tratamento específico do mundo, inseparável do que trata” (2009, p. 2). Ao dar um “salto em direção ao inverificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento” (SAER, 2009, p. 3). Isso não significa que dê as costas a uma realidade objetiva: “muito pelo contrário, mergulha em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como é essa realidade” (SAER, 2009, p. 3). Assim como as imagens gestuais de Pollock, as tintas de Henri Michaux, a concretude de Fernando Espino ou o conceitual de Juan Pablo Renzi, artistas que tinham a admiração de Saer (Espino e Renzi também a sua amizade), a ficção parece poder ser definida somente a partir dessa posição, não “abstrata” ou recuada em relação à realidade, mas sim inseparável, mergulhada em sua turbulência sensível; não tanto nas manchas de um “informalismo”, mas na massa pantanosa, é certo, do *informe* mais *concreto*¹³; parece só poder ser definida, finalmente, por uma singular lateralidade, situada *à margem do verificável*.

Por causa deste aspecto principalíssimo do relato fictício, e por causa também de suas intenções, de sua resolução prática, da posição singular de seu autor entre os imperativos de um saber objetivo e as turbulências da subjetividade, podemos definir de um modo global a ficção como uma *antropologia especulativa* (SAER, 2009, p. 4).

Foi dito que Juan José Saer apresenta uma sorte de crivo foucaultiano. É preciso mostrar como isso se dá. Não se trata de alinhar os dois autores por meio de uma semelhança que repousaria na mera escolha de um mesmo significante; não se trata de identificar prontamente uma proximidade formal, por assim dizer, mas sim de notar que, para ambos, a ficção vem a ser um *procedimento* de leitura, construção e disseminação de sentidos com o qual se especula com a linguagem o próprio vocabulário da distância,

aquilo que é capaz de receber”. “Um receptor recebe *não obstante* sua própria forma e *não obstante* sua própria matéria, jamais se define por uma natureza específica, exatamente porque é a capacidade de não ser aquilo que é capaz de receber. É pela mesma razão que qualquer corpo, qualquer ente pode se tornar meio: o ar, a água, o espelho, a pedra de uma estátua. Todos os corpos podem se tornar meio para outra forma que existe fora de si na medida em que possam recebê-la sem lhe oferecer resistência” (COCCIA, 2010, p. 30/31/32).

¹³ “O que o autor de *La grande* não podia senão *ver* nas obstinações e buscas de Espino, de Renzi, de Estrada, era uma adestrada intimidade com a espessura do real, que começava na consideração sem complacências da matéria e das possibilidades de apropriação artística que ofereciam não seus *atributos* senão suas texturas, seus contornos, suas densidades, seu lugar no espaço, a resistência muda de uma sensorialidade não falada nem vista pela civilização em tudo aquilo que a civilização, para nos subtrair, nos entrega falado e mostrado até a fartura” (DALMARONI, 2010, p. 129-143).

um pensamento do exterior. Poucos anos antes de Saer exilar-se na França, Foucault publicara em *Critique*, revista criada e editada por Georges Bataille até 1962 (quando falece), o texto *Distância, aspecto, origem* (2009), em que comentava escritos reunidos sob o título da revista *Tel quel*. Nesse texto, é de Sollers (de “Logique de la fiction”, publicado em *Tel quel* no outono de 1963) que Foucault toma “essa palavra tão pesada e menor” (2009, p. 63), para a qual retorna não sem manifestar “um pouco de temor”, por motivos próximos àqueles que orientariam a redefinição do conceito por Saer:

Porque ela soa como um termo de psicologia (imaginação, fantasma, devaneio, invenção etc.). Porque parece pertencer a uma das duas dinastias do Real e do Irreal. Porque parece reconduzir – e isso seria tão simples após a literatura do objeto – às flexões da linguagem subjetiva. Porque ela oferece tanta apreensão e escapa (2009, p. 68).

Contudo, e “se o sonho, a loucura, a noite não marcassem o posicionamento de nenhum limiar solene, mas traçassem e apagassem incessantemente os limites que a vigília e o discurso transpõem, quando eles vêm até nós e nos chegam já desdobrados?”, pergunta Foucault (2009, p. 68). “Se o fictício fosse, justamente, não o mais além, nem o segredo íntimo do cotidiano, mas esse trajeto de flecha que nos salta aos olhos e nos oferece tudo o que aparece?” (2009, p. 68). Então linguagem e ficção poderiam assumir entre si uma dependência complexa, de confirmação e contestação; e a experiência de escrever franquearia uma distância sempre irreduzível. Assim, o fictício, diz Foucault, é “a nervura verbal do que não existe, tal como ele é” (2009, p. 69). Comprometida, talvez, com o que se nomeia *real*, com seus *semblantes*, suas *imagens*, suas *máscaras* e suas *repetições*, essa definição parece reivindicar aquilo que, com a linguagem, não cessa de não se inscrever na ordem da representação ou do discurso:

Não há ficção porque a linguagem está distante das coisas; mas a linguagem é sua distância, a luz onde elas estão e sua inacessibilidade, o simulacro em que se dá somente sua presença; e qualquer linguagem que, em vez de esquecer essa distância, se mantém nela e a mantém nela, qualquer linguagem que fale dessa distância avançando nela é uma linguagem de ficção. É possível então atravessar qualquer prosa e qualquer poesia, qualquer romance e qualquer reflexão, indiferentemente (FOUCAULT, 2009, p. 69).

É assim que a linguagem da ficção situa os começos, as aberturas, os exílios: inserida “em uma linguagem já dita, em um murmúrio que nunca começou”, uma vez que “nada é dito na aurora” (FOUCAULT, 2009, p. 70). E daí que a ficção se articule intimamente, para Foucault, com aquilo que ele nomeia *aspecto* e que diz respeito não à linearidade temporal em movimento evolutivo, mas às inúmeras temporalidades que se movimentam no entramado da distância. Ou seja: “a repartição do tempo – dos tempos – é tornada não imprecisa em si mesma, mas inteiramente relativa e comandada pelo jogo do aspecto – por esse jogo em que o que está em questão é o afastamento, o trajeto, a vinda, o retorno” (FOUCAULT, 2009, p. 71). É sabido que ambos os termos – ficção e aspecto – seriam retomados por Foucault em texto que distingue e articula, de modo mais esquemático, a partir de escritos de Júlio Verne, justamente, *fábula* e *ficção*, mas no qual se vê retornar, além disso, a potência *especulativa* que toca a rede semântica do termo *aspecto*. Foucault escreve em *Por trás da fábula*:

Fábula, o que é contado (episódios, personagens, funções que eles exercem na narrativa, acontecimentos). Ficção, o regime da narrativa, ou melhor, os diversos regimes segundo os quais ela é “narrada” [...]. A fábula é feita de elementos colocados em uma certa ordem. A ficção é a trama das relações estabelecidas, através do próprio discurso, entre aquele que fala e aquele do qual ele fala. Ficção, “aspecto” da fábula (2009, p. 210).

Em poucas palavras: a fábula pode ser detectada facilmente pelas normas da cultura, na verdade as satisfaz e se nutre delas – “se aloja no interior das possibilidades míticas da cultura”, “no interior das possibilidades da língua” (2009, p. 210-211) –, enquanto a ficção, ao contrário, de certa forma as frustra, suspende ou desloca, na medida em que expõe o silencioso entramado dos poderes e das vozes, suas relações de força, distâncias, aporias, continuidades e descontinuidades¹⁴. É nesse sentido, portanto, que a ficção também se expõe a si mesma: configurando-se junto à fábula como o seu aspecto, sua espécie, seu espectro, sua aparência, seu espelho, a ficção a esvazia na distância, ao mesmo tempo em que produz sentidos ao mostrar que é sobretudo essa distância o que, a cada vez, ela mostra.

4. Em 1965, enquanto Hélio Oiticica apresentava ao público, pela primeira vez, seus *Parangolés*, então vestidos por passistas da escola de samba da Mangueira, proibidos de entrar no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro para a mostra *Opinião 65*, em Buenos Aires, León Ferrari respondia ao convite de Romero Brest para participar do Prêmio Nacional do Instituto Torcuato Di Tella, instituição de maior destaque na concentração e promoção das experiências da vanguarda argentina. Desde meados dos anos 50, na Itália, León vinha trabalhando em uma linha que, consensualmente, é dita mais “formal” ou “abstrata”¹⁵; nesse momento realizava desenhos, esculturas de metais soldados e objetos que eram garrafas de vidro com materiais estranhos dentro delas. Romero Brest provavelmente imaginou que seriam peças assim que receberia do artista. No entanto, Ferrari apresentou quatro trabalhos bem diferentes disso, relacionados a Guerra do Vietnã. Um deles, chamado *La civilización occidental y cristiana*, foi censurado por Romero Brest. Tratava-se de uma réplica de dois metros de altura de um caça FH 107 norte-americano, suspensa verticalmente, apontando para o chão; em suas asas, um Cristo de braços abertos. Uma crucificação contemporânea. O título, especificamente, remetia à escalada militar norte-americana no território asiático, autojustificada em nome do Ocidente cristão; justificativa que logo tentaria legitimar também as decisões militares na cultura argentina¹⁶. O procedimento de Ferrari, por outro lado, ao reunir elementos

¹⁴ “A partir do onirokitsch benjaminiano, Susan Buck-Morss coloca no centro de sua leitura de Benjamin a noção de passar. Assim sua interpretação do estético e do anestético na obra de arte supõe que, longe de demonizar as imagens, o famoso ensaio de Benjamin sobre a obra de arte propõe que as imagens passem pelo homem, assim como Lacan, em simultaneidade, nos propunha passar pelo espelho para aceder ao simbólico. Em sua última obra [então, *Dreamworld and Catastrophe*], Buck-Morss busca, consequentemente, analisar a passagem da utopia de massas pelo Oriente e o Ocidente. *O que passa, em todo caso, é sempre uma ficção, um aspecto, um espelho, uma imagem*” (ANTELO, 2003).

¹⁵ Apesar de em 1963 já ser possível ver surgir outra inclinação em seu trabalho, de sentido “francamente político”, na série de manuscritos que Ferrari nomeia como *Carta a un general* e que são desenhos nos quais confronta uma espécie de escrita deformada, ilegível, com o título explícito.

¹⁶ “Em lugar de mesclar suas abstrações com alusões à realidade, de introduzi-la de forma disfarçada, simulada entre os enredos da linha e do arame, Ferrari decidiu trabalhar com a realidade mesma. A

dissímeis em uma situação crítica inconciliável, remetia claramente a estratégias dadaístas e surrealistas. Seja como for, os outros três trabalhos foram expostos: eram caixas com mãos, aviões, crucifixos e bombas. Apesar de menos conflitivos em sua dimensão e força, foram criticados duramente por Ernesto Ramallo, “[...] escandalizado pelo fato de que uma instituição ‘séria’ expusesse ‘libelos políticos’” (Cf. FERRARI, 2005, p. 13). Ferrari respondeu na revista *Propósitos*:

Quitar a crítica da arte é cortar-lhe seu braço direito, limitar a crítica ao que não seja acre ou corrosivo é afogá-la com açúcar; proibir a exibição de quadros porque o espectador pode dar-se conta de que o autor é comunista, e seus fins são a implantação da ditadura do proletariado, é pretender introduzir a discriminação ideológica na arte, é a censura prévia [...]. Me preocupa que, dada a forma como o cronista descreve meus trabalhos, alguém possa interpretar que sou comunista e me incluam nas listas negras da SIDE, com os consequentes problemas. Me parece prudente então aclarar que não sou comunista, que não sou anticomunista e que me preocupa profundamente a guerra dos Estados Unidos contra o Vietnã (2005, p. 14).

E a resposta de Ferrari se encerra de maneira notável:

Ignoro o valor formal dessas peças. Só o que peço é que a arte me ajude a dizer o que penso com a maior clareza possível, a inventar os signos plásticos e críticos que me permitam com a maior eficiência condenar a barbárie do Ocidente; é possível que alguém me demonstre que isso não é arte; não teria nenhum problema, não mudaria de caminho, me limitaria a mudar-lhe o nome: riscaria arte e chamaria de política, crítica corrosiva, qualquer coisa (2005, p. 16).

Trata-se da possibilidade de tensionar um nome, isto é, de jogar com significantes vazios ou flutuantes: de investir, *a posteriori*, um nome qualquer, em nome de um efeito. Para Ferrari, a discussão a respeito da “natureza da arte” se trava pela via da desnaturalização e *quase* fora dos marcos ideológicos: como uma estratégia de saída do maniqueísmo, da imposição disjuntiva; saída perfeitamente situada na contenda por esse limiar indecível que é constantemente gerido pela relação de exceção. Com efeito, para Ferrari parece tratar-se, precisamente, de, com isso que se chama “arte”, ou “política”, ou

estratégia compositiva sobre a que tramou a operação central de sua obra se baseava em uma prática intensamente transitada pelo surrealismo e o dadaísmo: a aproximação de duas realidades em uma mesma e nova situação; um procedimento de que, a esta altura, a arte de Buenos Aires oferecia exemplos que já haviam conseguido estabelecer uma tradição local. O recurso se baseava na montagem e na confrontação de duas realidades, em princípio, alheias: sobre a réplica em escala reduzida de um avião FH 107, colocava a imagem de um Cristo de santeria; ambos estavam, por sua vez, suspensos, definindo, com sua posição absolutamente vertical, o sentido de uma ameaçante queda. Uma crucificação contemporânea que tinha um referente imediato na guerra do Vietnã, um conflito distante e em aparência alheio que, com sua cotidiana presença nos meios periódicos, se fazia ineludível para qualquer habitante de Buenos Aires. A frase que servia de título [...] também iria, em pouco tempo, implicar ativamente a trama de acontecimentos locais: a defesa da civilização ocidental e cristã, com a que se justificava a escalada militar norte-americana no território asiático, funcionou também como lema legitimador para decisões no terreno da cultura nacional. A guerra do Vietnã por outro lado, reatualizava questões que se expressavam a cada avanço para quebrar seu direito de autodeterminação: as ações norte-americanas em Cuba (1961), Panamá (1964) e Santo Domingo (1965) tornavam necessário o rechaço de toda forma de incursão. O outro elemento sobre o qual se sustentava o discurso desta obra radicava na conflitante relação que o artista assinalava na frase breve que acompanhava sua reprodução no catálogo: ‘O problema é o velho problema de mesclar a arte com a política’ (GIUNTA, 2008, p. 275-276).

“qualquer coisa”, suspender o *nomos* gestor do Ocidente cristão e lutar pela possibilidade de traduzir demandas, de transitar imagens, de expor e articular ficções, suas heterogeneidades *impróprias*, com o intuito de criar espaços, sujeitos, meios *comuns*, mas não garantidos de antemão por nenhuma forma doutrinária de poder. Por isso, no horizonte se ensaia uma forma de vida que *é sem ser*: sustentando uma lateralidade singular, uma distância marginal a qualquer verificação demarcatória ou identitária, Ferrari diz, sim, o que lhe importa; mas, antes, salienta o que *não é*: nem comunista, nem anticomunista, nem, poder-se-ia acrescentar, peronista ou antiperonista. Está claro que suas preocupações não encontram limites no “nacional” que se confunde com território argentino ou – muito menos – com seu Estado. Não obstante, como outros artistas muito próximos, Ferrari não é alheio ao processo de formação da “nova esquerda” que, nesse momento, revisando-se, abria-se na tentativa de impugnar a herança liberal do país e de assimilar, ou melhor, de compreender as massas nacionalistas (Cf. TERÁN, 2013). Ferrari de algum modo está atento ao populismo peronista. Basta lembrar que, em 1964, já se encontrava reeditado *Operación masacre*, livro de 1957 em que Rodolfo Walsh relata os fuzilamentos ocorridos após a autodenominada Revolución Libertadora, que proscreeu o peronismo. E que muitos anos depois disso, já sobre os restos da ditadura, Ferrari criaria num dos pátios da antiga ESMA, bem em frente ao centro de tortura conhecido como Casino de Oficiales, uma série de painéis de vidro onde foi inscrita a *Carta abierta a la Junta Militar* do Rodolfo Walsh assassinado. A *eficiência*, o *efeito* que devia regular o trabalho artístico não se afasta, assim, de um *compromisso*; mas este não é com o Estado-Nação, nem com o universalismo; trata-se, para Ferrari, de considerar a catástrofe que move a história do Ocidente – e de responder a ela de maneira sempre situada, quer dizer, mergulhado na turbulência do que pode ser chamado de “realidade”.

Por outro lado, é certo também que, para Ferrari, o foco na crítica, na política, na ética, não implica a simples recusa da elaboração estética (como se isso fosse, em termos visuais, o equivalente daquilo que, no plano discursivo, muitas vezes é depreciado por ser ornamentação, por ser “mera retórica”). Como se sabe, somente uma tradição fundada na autonomia é capaz de separar e regular o que em princípio é indiscernível, na medida em que a política opera justamente com o sensível, *com o pathos e a aisthesis* (Cf. BUCKMORSS, 1996). De modo que não é possível se deter sobre os trabalhos plásticos de Ferrari sem levar em conta aspectos compositivos, de escolha dos materiais, suas formas, texturas e suportes: em suma, a *política da montagem* que o artista opera¹⁷. A questão é que uma montagem aponta sempre para a falta, para o vazio, para a impossibilidade da presentificação total: poderia ser dito que seu trabalho é articular imagens ausentes, objetos inexistentes. Desse modo, se a força de *La civilización occidental y cristiana* passa por sua visualidade, sua “aparência imediata”, pelo choque de elementos heterogêneos, *essa passagem estética se traduz em anestésica*, ou seja, em uma desconstrução da materialidade da arte (da autonomia, do formalismo), num efeito que remete à poética de Marcel Duchamp, sobretudo se lida a partir de sua passagem por Buenos Aires entre 1918 e 1919, no contexto da Semana Trágica, greve geral por redução

¹⁷ Tomo a expressão de Andrea Giunta a respeito dos trabalhos de Ferrari apresentados em 1965 (Cf. GIUNTA, 2008, p. 273). A meu ver, a definição pode ser estendida, apontando, de fato, para uma espécie de fatura do artista.

da jornada de trabalho e aumento de salário que terminou com violenta repressão de operários de tendência anarquista e de imigrantes, em particular judeus e eslavos (Cf. ANTELO, 2010). Daí que o *choque* proporcionado pelo trabalho de Ferrari introduza no projeto de extermínio da civilização *ocidental* uma espécie de suspensão, de *retardo*¹⁸; um elemento estranho, indeciso ou contingente; elemento que expõe o projeto biopolítico ao mesmo tempo em que dissemina a possibilidade de uma outra civilização, *acidental*: uma comunidade diferida.

5. Entre 1973 e 1976, enquanto esteve na Argentina, Ferrari participou do Foro por los Derechos Humanos e do Movimiento contra la Represión y la Tortura. A partir de maio, no ano do golpe, e até poucos dias antes de deixar o país, em outubro, ele recolheu dos diários notícias sobre corpos que apareciam nas margens do Rio da Prata, mortos crivados em diferentes bairros de Buenos Aires e outras províncias argentinas, a desapareição em Buenos Aires de Juan José Torres, ex-presidente da Bolívia, crianças desaparecidas. Recortava e colava as matérias da imprensa oficial em grandes folhas, indicando a data e o periódico (Cf. FERRARI, 1992; GIUNTA, 2006). Em São Paulo esse material seria editado com o título de *Nosotros no sabíamos*, fazendo *eco* à frase com que um setor da sociedade argentina tentava explicar sua apatia frente aos crimes do Estado castrense; crimes que podiam ser facilmente constatados por meio dessas mesmas notícias, publicadas ou porque burlavam a censura ou porque correspondiam à estratégia dos militares para disseminar uma atmosfera de terror: afinal tratava-se de uma ameaça que, exatamente por ser pouco precisa com relação a quem se dirigia, podia estar dirigida a qualquer um.

Nosotros no sabíamos: especular, a *repetição*¹⁹ permite a exposição do caráter pessoal que regula a primeira pessoa do plural: no pronome *nós* há sempre a prevalência do *eu*, já que só pode haver *nós* a partir de um *eu* que deve sujeitar o *não-eu* – seja ele qual for – na formação dessa espécie particular de totalidade, nunca equivalente. Essa formulação de Benveniste (1976, p. 256) é retomada por Roberto Esposito, que em sua leitura sobre a tradição do dispositivo da *pessoa* no Ocidente chama a atenção para a dilatação dos rasgos identitários do *eu* que há no plural *nós*. Segundo Esposito, “a única que tem um plural – inclusive quando é singular, ou justamente enquanto tal – é a terceira pessoa, mas precisamente porque, em sentido estrito, é não-pessoa”. Se “o âmbito de sentido do *eu* e do *tu* é a presença eterna – redobrada na representação que um termo produz no outro –, o da terceira pessoa é a ausência” (2009, p. 155/157).

¹⁸ Em *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*, Raúl Antelo sublinha “o esforço de Duchamp por passar do simples *regard* ao *retard*, à diferença, como forma de desconstruir a materialidade da arte” (2010, p. 256). Segundo o autor, “A noção de *retard* indica então o indefinido, a situação indecisa a que está sujeito o inconsciente ótico, num estado anterior ao da designação” (2010, p. 258). Isso traz implicações notáveis para o estatuto da arte e seus valores: passa-se do predomínio do olhar às possibilidades do toque, do corpo, altera-se “o estatuto do objeto de arte (*objet d’art*) pelo objeto-dardo (*objet-dard*)” (ANTELO, 2010, p. 144).

¹⁹ A repetição é um procedimento, uma proposição: “Questionavam que León Ferrari sempre dizia o mesmo. Afirmava que o fazia porque as coisas que denunciava seguiam acontecendo. Repetir é resistir. É converter a mensagem em repique, uma metralha. O som e a imagem repetidos, insistidos. A monotonia, as repetições com desvios mínimos, a demora das imagens, a atualização de arquivos em que estas reiteram o mesmo esquema, são um rasgo recorrente na arte contemporânea” (GIUNTA, 2014, p. 35).

Para Esposito, na medida em que pessoa “é aquilo que no corpo é mais que o corpo” (2009, p. 23), a presença da ausência, marcada pela terceira pessoa, seria uma neutralização dos efeitos excludentes que o dispositivo da pessoa produz. Dispositivo que performa uma separação “pressuposta, e recorrente uma e outra vez, entre pessoa como entidade artificial e homem como ser natural para o qual pode ser apropriado ou não um status pessoal” (2009, p. 23). Uma separação sistemática que não é outra coisa que a primeira distinção entre categorias abstratas, mas muito concretas quanto aos procedimentos de exclusão que originam, plasmadas pelo direito romano. Pessoa, enfim é o que permite que sobre a vida humana incida um poder decisório, dotado de razão, espírito e direito, que tanto pode legitimar a condição da vida qualificada, sobreposta à animalidade, como pode condenar a existência, deixando exposta nada mais que essa vida qualquer, reduzida a uma coisa, “mero” resto biológico.

Se no enunciado “nosotros no sabíamos” impunha-se um suposto consenso comum, o que se ouve nele, na verdade, é o discurso da propriedade pessoal. E assim, com a exposição desse caráter que submete os sintagmas, o que também se mostra com a montagem de Ferrari é uma incontornável antinomia, porquanto *não saber* é uma instância que não participa do paradigma da pessoa; é uma experiência acéfala, por assim dizer, no preciso sentido de que depende da ausência, da suspensão da dimensão racional, dialógica e hierárquica implicada na distinção valorativa da noção de pessoa, com seu excedente de caráter espiritual e moral. Só se pode não saber, em suma, fora de si, como não-pessoa: é o que se expõe com a repetição operada por Ferrari; repetição que suspende, com sua *faculdade mimética*, qualquer propriedade pessoal.

Aqui poderia ser ensaiada uma síntese que é também uma proposição. O artista é um montador. Seu gesto é o de intervir no aparente consenso que naturaliza e assim capitaliza o curso supostamente progressivo da história para, expondo seu artifício – sua fábula –, estabelecer a contrapelo uma leitura disseminadora de narrativas – de ficções – alternativas. Ou seja: diante de um arquivo de imagens, de textos, de tempos, o artista desnaturaliza a montagem por meio do reforço crítico da montagem. Espécie de proposição foucaultiana, vale dizer, da linguagem ao infinito, exílica: endereçada ao fazer artístico que especula – no limiar possível da experiência que sustenta a distância, nela se mantendo, sem *a priori* – a contestação dos pressupostos do Estado, do mercado, da mídia, do Direito. Se há algum ensinamento, ele passa, portanto, pela necessidade de elaboração, não só do passado que foi, por assim dizer, recalcado pela “história dos vencedores”, mas também, e à luz sombria desse passado, pelo que circula na superfície do presente, velado pelo excesso de visibilidade. É com essa elaboração do arquivo, a partir de uma memória comunitária em pugna, que se tece, *a posteriori*, a história.

6. Na mostra *Taller Ferrari*, no Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, os visitantes podiam assistir ao documentário *Civilización* (2012), de Rubén Guzmán e Andrés Duprat, um dos últimos realizados com León Ferrari ainda vivo. No filme, entre textos de Ferrari narrados *em off*, surge uma afirmação que parece reivindicar um espaço-tempo dedicado à luta pelos Direitos Humanos, ao mesmo tempo em que desloca o consenso a respeito do que se diz com o nome *democracia*, tantas vezes reafirmada como inseparável desses mesmos direitos, que todavia são sustentados numa espécie de

cegueira quanto à antinomia que há na justaposição dos dois termos. “La democracia empieza en el culo: que cada uno haga lo que quiera con su hueco”²⁰, afirma Ferrari. Em outras palavras: cada um com seu desejo – seu oco, seu eco –, com seu vazio. Quem sabe uma ética possível surja, de alguma maneira, com essa singular forma de democracia *acéfala*, *comunitária*, ou mesmo, em um sentido inaudito, *comunista*, à qual responderia a justiça de uma *política comum*, ou de um *direito comum*, algo que se insinua no pensamento ainda como desafio.

REFERÊNCIAS

- ANTELO, Raúl. *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- _____. Mimetismo y migración. In: FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro; GARRAMUÑO, Florencia; SOSNOWSKI, Saul (Ed.). *Sujetos en tránsito: (In)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza, 2003, p.125-142.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história [1940]. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas v. 1). 7 ed. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENVENISTE, Émile. Estrutura das relações de pessoa no verbo. In: _____. *Problemas de linguística geral*. Tradução: Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Editora Nacional; EDUSP, 1976.
- BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestésica: o ‘Ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamim Reconsiderado”. *Travessia* – revista de literatura, Florianópolis: Editora da UFSC, n. 33, p. 11-41, ago./dez. 1996. Tradução: Rafael Lopes Azize.
- BURUCÚA, José Emilio; KWIATKOWSKI, Nicolás. “Un terror, dos lugares, ¿qué memoria? Reflexiones acerca de dos espacios para la memoria en el Cono Sur”. *Caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n. 1, jul. 2012, p. 1-9.
- Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo: Há sempre um copo de mar para um homem navegar*. Curadores: Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010.
- COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução: Diego Cervelin. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010 (Parrhesia, Coleção de ensaios).
- DUHALDE, Eduardo Luis. Presentación. In: *La sociedad argentina hoy frente a los años '70*. Buenos Aires: Eudeba; Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2010, p. 7-10.
- ESPOSITO, Roberto. *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Traducción: Carlo Rodolfo Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- _____. *Tercera persona: política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Traducción: Carlo R. Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2009 (Mutaciones).
- FERRARI, León. *Prosa política*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005 (Arte y pensamiento).
- _____. *Palabras ajenas* [1967]. Buenos Aires: Falbo, 2008.
- _____. *Nosotros no sabíamos*. Buenos Aires: Fundación Augusto y León Ferrari Arte y Acervo, 1992.
- Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 18 set. 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1809201033.htm>>.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização: Manoel Barros da Motta. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009 (Ditos e escritos, III).
- GIUNTA, Andrea (Comp.). *El caso Ferrari: arte, censura y libertad de expresión en la retrospectiva de León Ferrari en el Centro Cultural Recoleta, 2004-2005*. Buenos Aires: Ediciones Licopodio, 2008.

²⁰ Ao contrário das demais citações do ensaio, todas vertidas para o português, mantive esta última fala de Ferrari no original castelhano com o objetivo de reforçar sua escuta e seus efeitos.

- _____. *León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006*. São Paulo: Cosac Naify; Imprensa Oficial, 2006.
- _____. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. 1 ed. Buenos Aires: Siglo XXI Edit. Argentina, 2008.
- _____. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* 1 ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014.
- JOZAMI, Eduardo. El "Premio Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti 2008". In: *La sociedad argentina hoy frente a los años '70*. Buenos Aires: Eudeba; Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2010, p. 11-16.
- _____; KAUFMAN, Alejandro; VEDDA, Miguel (Comp.). *Walter Benjamin en la ex ESMA. Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2013.
- LORENZ, Federico. La ESMA, un espacio en construcción: Estado y actores sociales en un sitio de memoria. In: BIRLE, Peter [et. al.]. *Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires*. Buenos Aires: Buenos Libros, 2010, p. 157-176 (Colección Ensayo e Investigación).
- Revista Crítica Cultural*: Edição especial Dossiê Juan José Saer, vol. 5, n. 2, dez. 2010. Organizadores: Liliana Reales, Julio Premat e Juan Carlos Mondragón. Editores: Antonio Carlos Santos, Fernando Vugman e Jorge Wolff.
- SAER, Juan José. "O conceito de ficção" [Publicado originalmente em *Punto de Vista*, n. 40, Buenos Aires, jul.-set. 1991]. Tradução de Jorge Wolff. *Sopro*, n. 15, ago. 2009, p. 01-04. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf>>.
- SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005 (Colección Sociología y Política).
- TERÁN, Oscar. *Nuestros años sesentas: la formación de la nueva izquierda intelectual argentina (1956-1966)*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2013 (Sociología y Política).
- VERBITSKY, Horacio. *El vuelo*. 2 ed. Buenos Aires: Planeta, 1995 (Espejo de la Argentina).

Recebido em 16/09/2017. Aprovado em 12/12/2017

Title: *To fictionalise history: León Ferrari and the politics of assemblage*

Abstract: *The artist is an assembler. His gesture is to intervene in the apparent consensus that naturalizes the progressive course of history to expose its artifice – its fable. Thus, the artist sets against the grain a disseminating reading of alternative narratives – of fictions. In other words, in front of an archive (of images, texts, times), the artist denatures the montage by means of the critical reinforcement of the montage. It is a kind of Foucaultian proposition, that is to say, a proposition of language to the infinite: addressed to the artistic work that exercises, at the possible threshold of experience, the contestation of the presuppositions of the State, the market, the media, and the Law. León Ferrari, an Argentine artist exiled in São Paulo during the last dictatorships that consumed the Southern Cone, always in conflict with the presuppositions of Western and Christian civilization, teaches with his exilic works that the historical memory is an a posteriori effect.*

Keywords: *Fiction. History. León Ferrari. Assemblage. Montage.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.12012017271-282>

O VIVIDO E O NÃO-VIVIDO: MEMÓRIA E PÓS-COLONIALISMO EM O RETORNO, DE DULCE MARIA CARDOSO

Roberto Monaco*

Gregório Foganholi Dantas**

Resumo: O Retorno é um romance de Dulce Maria Cardoso ambientado no período da ruptura de Portugal com suas colônias em África, especialmente após a Guerra Colonial em Angola. A independência desse país provocou a fuga de centenas de milhares de colonos, obrigados a retornarem à Metrópole (Lisboa). Neste cenário, a autora reconstrói a vida de uma família de “retornados”, a partir da ótica de um adolescente. O objetivo deste artigo é buscar compreender como as reflexões deste jovem, aliadas às memórias da autora – ela própria uma “retornada” – remetem ao sentimento de não-pertencimento e ilustram uma faceta ímpar do pós-colonialismo contemporâneo.

Palavras-chave: Dulce Maria Cardoso. Memória. Pós-colonialismo.

Entre os anos 1974 e 1975, Angola, após mais de uma década de Guerra Colonial, alcança sua independência de Portugal. No mesmo período, em Lisboa, acontece a Revolução dos Cravos (25 de abril de 1974), que derruba a ditadura implantada por Salazar e leva ao poder um governo de cunho socialista, favorável à descolonização.

Com a desmobilização das tropas portuguesas que haviam sido deslocadas a África, as perseguições e represálias ao “branco colonizador” são imediatas e violentas: inicia-se uma grande retirada, quando é deixado para trás praticamente tudo que foi acumulado: casas, terrenos, automóveis - muitos partiram apenas com a roupa do corpo, pois só era permitido embarcar com uma mala por pessoa.

O “retorno” das colônias africanas é, assim, ao menos em termos de impacto populacional numérico, o maior evento da história portuguesa contemporânea, já que causou um acréscimo de aproximadamente cinco por cento da população em poucos meses¹. Se demograficamente este momento foi marcante, sob a ótica de significado social adquiriu ainda maior relevância. A principal temática deste retorno pode ser exemplificada pela dificuldade, ou quase impossibilidade, do povo português aceitar de volta os ex-colonos. E também, por parte dos retornados, em se reinserirem na vida social

* Mestre em Letras - Literatura e Práticas Culturais. Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). E-mail: monacobeto@gmail.com.

** Doutor em Teoria e História Literária (Unicamp). Professor Adjunto na Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). E-mail: gregdantas@gmail.com.

¹ Estima-se que, entre abril de 1974 e o final de 1975, mais de 500.000 portugueses e seus descendentes - algumas fontes falam em 300 mil, outras em até 800 mil - tenham retornado a Portugal, (cuja população, à época, beirava os 10 milhões de habitantes) vindos de Moçambique, Guiné-Bissau e Angola (de longe o maior percentual). O processo de transferência se dá, principalmente, através de uma ponte aérea Luanda-Lisboa, que contou com o auxílio de aviões dos EUA, e que até hoje é considerada a maior ponte aérea que já se fez no mundo.

de um Portugal pós-Revolução, recém liberto da ditadura e com imensas expectativas de que o futuro traria de volta a prosperidade perdida. No âmbito econômico, os compatriotas que retornam são vistos como um entrave, um peso a mais para ser carregado por uma economia debilitada. Já no âmbito social, os retornados carregam a “mácula” de terem sido exploradores do povo africano.

No romance *O Retorno*, lançado em Portugal em 2011 e publicado no Brasil em 2013, Dulce Maria Cardoso utiliza como pano de fundo este momento histórico, focando sua narrativa na saga de uma família cujos pais foram para a África na década de 1950, atraídos pela busca de uma vida melhor na então colônia.

Cardoso inscreve *O Retorno* como um romance histórico e de memória, já que ela própria viveu esta situação: nascida em 1964, na região norte de Portugal, foi com seus pais para Angola no ano seguinte, onde viveu até os onze anos de idade. Contrariando alguns críticos que classificam *O Retorno* como um romance de testemunho ou autobiográfico, a autora procura ressaltar o caráter de ficção de sua obra. Questionada também sobre a suposta demora em produzir sua narrativa, Dulce diz:

Eu precisava de tempo. Não queria falar sobre a minha vida, sobre a minha vivência. Eu queria propor uma reflexão sobre a perda. Sendo que a mais relevante foi a afetiva – se bem que, na altura a mais dramática (...) tenha sido a material – porque as pessoas de repente viram-se sem casa, sem dinheiro – mas depois (...) havia uma parte afetiva que se sabia que não se arranjaría, que nós sabíamos – todos os que voltaram sabiam – que estava perdida. Por isso é que eu digo que a perda foi mais afetiva que material. (...) A verdade é que, o que há de memória, o que há de imaginação... já se passaram 30 anos, não é? (CARDOSO, 2011).

Contado em primeira pessoa pelo adolescente Rui (cujo nome, a autora, em entrevista de 2012, afirma ser uma referência ao “império a ruir”²), *O Retorno* inicia com uma oração adversativa: “Mas na metrópole há cerejas.” Como sabemos, as conjunções adversativas expressam ideia de oposição ou contraste a uma oração anterior. Neste caso, a oposição, colocada como primeira frase do narrador, está evidenciando a dúvida de quem não conhece a “metrópole” (Lisboa, e por extensão, Portugal), mas tem a certeza (ou, como se verá mais adiante, a esperança) de que seja um lugar melhor do que Luanda: “As raparigas daqui não sabem como são as cerejas, dizem que são como as pitangas. Ainda que sejam, nunca as vi com brincos de pitangas, a rirem-se umas com as outras como as raparigas da metrópole fazem nas fotografias” (CARDOSO, 2013, p. 7).

A autora, valendo-se da ingenuidade de Rui, nos fala ao mesmo tempo dessa esperança de chegar a um lugar melhor, e da incompreensão/tristeza em abandonar uma vida construída - “acho que nos bastava a ideia de que o futuro seria melhor” (CARDOSO, 2013, p. 9). O entrelaçamento proposto, entre acontecimentos vividos (ou de que a autora possa ter ouvido relatos) e a pura ficção do que “poderia” ter acontecido, confere verossimilhança a *O Retorno*.

O conhecimento da autora sobre os fatos apresentados é ressaltado pelo realismo nos detalhes - o que poderia, evidentemente, ser substituído por uma extensa pesquisa -

² “evidentemente há algumas pequenas brincadeiras, ou seja, o Rui [...], o imperativo do verbo ruir, o império a ruir”. Entrevista à pesquisadora portuguesa Sheila Khan in KHAN, 2012.

mas é o componente “pessoal” que evoca, no leitor, uma empatia e uma cumplicidade aliadas à evidente “parcialidade” do narrador, envolvido e não-distanciado.

Ao voltar seu foco para o universo dos costumes, dos pormenores e dos detalhes cotidianos, Dulce M. Cardoso recupera um passado recente e prestes a ser esquecido, e insere-se no movimento de revisitação sobre este tempo obscuro da história de Portugal. A perspectiva é de uma escrita “de fora para dentro” a partir da experiência de portugueses que saíram da pátria de origem, projetando nas colônias de além-mar um local de exploração e enriquecimento rápido.

O sonho de um império colonial semelhante ao inglês foi totalmente frustrado, como analisou Boaventura de Souza Santos em seu artigo “*Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade*” (2002): “enquanto o Império Britânico assentou num equilíbrio dinâmico entre colonialismo e capitalismo, o Português assentou num desequilíbrio, igualmente dinâmico, entre um excesso de colonialismo e um déficit de capitalismo” (SANTOS, 2002 *apud* HOLLANDA, 2004, p. 14).

É preciso, ainda, considerar que Angola não se configurou apenas como uma colônia para os portugueses que para lá emigraram. Tornou-se o novo lar que construíram e, na visão destes colonos, uma parte de Portugal, ainda que separada por milhares de quilômetros. Grande parte dos retornados sequer conhecia a Metrópole – ou por ter saído de lá na infância ou porque nascera na própria colônia. Portugal era, para a maioria dos colonos, “um mapa na parede da sala de aula” como Rui refere em *O Retorno*. O tempo, a distância e a dificuldade de comunicação foram, lentamente, fazendo com que esses portugueses adquirissem uma identidade muito mais próxima de Angola do que de Portugal, o que veio a ser acirrado pela guerra.

Algumas literaturas nacionais, em particular as de países que sofreram com o processo colonizador, vem utilizando a palavra escrita para contrapor seus discursos reprimidos ao discurso hegemônico. Escritores de países asiáticos, sul-americanos, caribenhos ou africanos (como o angolano José Eduardo Agualusa e o moçambicano Mia Couto), tem se destacado nesse resgate e nessa construção de uma nova história do período. Porém, no caso específico de Portugal, país que inaugurou o Período Colonial no século XV, e que encerrou este processo apenas na década de 70 do século XX, o processo sofreu uma inversão, com a característica – única, entre países colonizadores – de ter seus colonos retornando para a Metrópole numa situação humilhante.

Margarida Calafate Ribeiro, em seu artigo *O Fim da História de Regressos e o Retorno a África: Leituras da Literatura Contemporânea Portuguesa* (2012), aponta um pacto velado de esquecimento e de escolhas de lembranças que a sociedade portuguesa pós-colonialista e pós-Revolução teria colocado em prática. A autora refere que “a memória e, sobretudo a memória de África, não parecia ser contemplada como um elemento essencial à construção da nossa democracia. Ao contrário, ela era permanentemente o seu elemento perturbador, pois nela tropeçávamos a cada passo” (RIBEIRO, 2012, p. 89).

Ao menos aparentemente, esta memória não interessava ao português da Metrópole, que já tinha preocupações suficientes por conta dos novos ventos (socialistas) que sopravam no país. Mas negar o recente passado colonial era o mesmo que negar os tiros - a guerra -, como fazia a família de Rui em *O Retorno*. As lembranças estavam, a todo

momento, fazendo-se presentes: ex-combatentes inválidos ou traumatizados, famílias despedaçadas pela falta de um pai ou de um irmão, os retornados desamparados.

A narrativa d'O Retorno segue esta construção de retrospectiva, memorial, e ao mesmo tempo de (re)descoberta, ao valer-se da memória do adolescente Rui que, enquanto narra, procura compreender como o passado se construiu. Assim, as situações apresentadas (desde a partida de Angola até o momento de deixarem o hotel onde foram alojados) são permeadas pelas vozes que reconstituem inumeráveis facetas da trajetória deste imenso grupo de pessoas, agrupados sob a alcunha de retornados.

Uma das possibilidades de leitura do romance pode ser a relação temporal traçada pelo narrador: uma primeira parte, que poderia ser nomeada A Partida, reflete as lembranças dos anos passados em Angola e as expectativas de Rui e de sua família com a iminente fuga para Lisboa.

Trata-se do último dia que a família passa em território africano e, aos poucos, o leitor toma contato com a realidade da guerra de independência e de como os brancos portugueses estão sendo expulsos do país que colonizaram. Através da descrição de um almoço em que todos tentam agir de forma cotidiana e numa falsa normalidade - “por instantes, este dia transformou-se num dos domingos de antes, num dos domingos de quando ainda não havia tiros” (CARDOSO, 2013, p. 12). -, a autora insere pequenos detalhes que vão desmontando a atmosfera de pretensa tranquilidade e apresentando o verdadeiro clima de Angola após o 25 de Abril: “Os soldados portugueses já quase não passam por aqui e os poucos que vemos têm os cabelos compridos e as fardas desleixadas.” (CARDOSO, 2013, p. 11). E a constatação de que os tempos mudaram: “Os pretos não começaram logo a matar brancos a oito mas quando lhe tomaram o gosto não quiseram outra coisa(...)” (CARDOSO, 2013, p. 33).

No mosaico de personagens que Cardoso vai criando, o que mais se destaca é o pai – chamado apenas de “o Pai”, até que a Mãe evoque seu nome: Mário (que pode ser um alusão/ironia a Mário Soares³). Ele é o exemplo do típico colonizador, que acreditou nas promessas de buscar uma vida melhor fora de Portugal e que, apesar das mudanças pós-revolução segue sendo um sonhador, que não consegue aceitar a nova realidade da colônia:

Durante algum tempo o pai continuou a acreditar que 1975 ia ser o melhor ano das nossas vidas, vai correr tudo bem, vamos construir uma nação, pretos, mulatos, brancos, todos juntos vamos construir a nação mais rica do mundo, melhor até do que a América, isto é uma terra abençoada onde tudo o que se semeia nasce, não há no mundo outra terra assim. (CARDOSO, 2013, p. 32-33)

O pai representa grande parte da sociedade portuguesa da época, que não entende porque os negros odeiam seu colonizador. O pai até mesmo tenta argumentar com os soldados pretos que vem prendê-lo, querendo convencê-los de que ele, que é um “bom branco”, também foi enganado:

³ Mário Soares foi Primeiro Ministro de Portugal em três governos e Presidente da República por 10 anos. Como Ministro dos Negócios Estrangeiros, (maio de 1974 a março de 1975), foi um grande impulsionador da independência das colônias portuguesas.

(...) olhem bem para mim (...) estão a ver um homem que se matou a trabalhar nesta terra, descarreguei sacas de café contigo, contigo, aponta para cada um dos soldados, com o teu pai, com o teu tio (...) tanto trabalho para agora ficar tudo aqui. (CARDOSO, 2013, p. 56).

Mas na Angola de 1975 não há lugar para bons brancos. O branco é “um esclavagista, um colonialista, um imperialista, um explorador, um violador, um carrasco, um gatuno, qualquer branco é isso tudo ao mesmo tempo e não pode deixar de ser odiado” (CARDOSO, 2013, p. 48). E por isso o Pai é preso - sob a suposta acusação de colaborar com um assassino de negros - e a família terá que partir sem ele.

A guerra invadiu a vida desta família, e Rui procura não falar/pensar nela. É um assunto interdito, tanto dentro da família como com o leitor. Mas a realidade é que a guerra (ou, como eufemisticamente toda a família refere: “os tiros”) está presente demais para não ser lembrada. Há um clima de censura velada na narração de Rui, evocando a censura que a ditadura de Salazar impunha, na metrópole, às notícias vindas da Guerra Colonial. No entanto, como nos acontece quando temos uma grande preocupação, o assunto volta ao pensamento ou, no caso de uma guerra travada além-mar, são os mortos e mutilados que voltam à pátria e reavivam a lembrança de que uma guerra acontece “lá fora” e da qual o governo tenta esconder as evidências. Cardoso utiliza a repetição constante de pequenas frases, entremeadas às preocupações adolescentes de Rui: “antes de os tiros terem começado o futuro seria sempre melhor. Agora já não é assim e por isso já não temos assuntos para falar” (CARDOSO, 2013, p. 9).

Nesta primeira parte do romance, o silêncio é um personagem a mais, que se esgueira entre o cotidiano da família, deixando frases incompletas e ações subentendidas. Tentar não falar sobre “os tiros” é uma forma de não sofrer a perda da mudança de vida, do abandono da casa, da necessidade de enfrentar o futuro desconhecido: “A doença da mãe e esta guerra que nos faz ir à metrópole são assuntos parecidos pelo silêncio que causam” (CARDOSO, 2013, p. 9).

A preparação da partida é demorada. Ou, poderia dizer que é alongada, pela vontade de que o tempo não passe, já que não há muito que preparar. Os detalhes e a escolha do que deixar tomam uma proporção muito maior do que tem. Depois de muito pensar, Rui escolhe levar dois pôsteres de artistas e deixar sua coleção de revistas em quadrinhos, mas a impressão que temos é que a escolha é apenas formal: o importante não é o que vai ser levado, mas o que não deve ficar para que não seja usufruído pelos “pretos”. Assim, o pai se dedica a desmanchar a toalha de mesa, bordada pela Mãe, enquanto sentencia: “Não fica cá nada (...) nem o pó dos sapatos cá deixo, eles não merecem nada. Eles são os pretos.” (CARDOSO, 2013, p. 21)

O Pai já nada pode fazer para recuperar sua posição dominadora, e é levado preso, talvez para ser morto. É a partir da prisão do pai, justamente no dia em que se dará a fuga de Angola, que temos a dimensão maior da perda à que esta família está submetida: além de todos os bens materiais e afetivos deixados para trás, é preciso partir sem o Pai. “Resolver a vida é o que mais se ouve entre os retornados mas sem o pai não temos ideia de como isso se faz. O pai sabe ganhar dinheiro.” (CARDOSO, 2013, p. 78) é o que pensa Rui. O Pai é o provedor, a garantia de segurança e de futuro. Não é mera coincidência

que estes mesmos atributos (a fonte de renda, a garantia de um futuro próspero para Portugal) fossem usados pelos defensores da continuação do sistema de exploração no “ultramar”, como justificativa para a manutenção (ou na luta pela manutenção) das últimas colônias da era moderna.

Durante o período colonial – que em Angola durou mais de cinco séculos – muitas fronteiras se estabeleceram entre os “de fora” e os “da terra”. Uma das mais importantes e significativas foi o idioma. Uma passagem nos serve como exemplo da distância que a língua produzia na relação entre patrão e empregado: “Dantes era o pai que decidia quando se ria, como te chamas, Málátia, patrão, que matumbo, nem o nome sabes dizer, o Malaquias também tinha de se rir quando o pai se ria.” (CARDOSO, 2013, p. 53)

Na observação do adolescente Rui está também implícita a mudança de perspectiva produzida pela inversão de quem detém o poder: neste momento da guerra colonial, em que os brancos (colonos portugueses) foram abandonados à própria sorte, quem pode propor o riso são os negros. “agora é a vez de o pai ser o último a rir, e não é verdade que quem ri por último ri melhor.” (CARDOSO, 2013, p. 53) Agora são os soldados, armados, que determinam o que é engraçado ou não. Cabe ao ex-colonizador decifrar o código e “rir por último”, mostrando sua aquiescência (sob pena de ser morto). Antes (da guerra, da vitória dos negros) só quem podia rir e falar eram os colonizadores, e também na referência à língua se percebe a inversão de paradigmas:

Os soldados falam mas não os compreendemos. Nunca aprendemos a língua dos pretos, as línguas aliás, que os pretos também têm várias línguas e se calhar é por isso que não se entendem, não se conseguem compreender uns aos outros. (CARDOSO, 2013, p. 51)

Quando Rui diz: “Os soldados falam, mas não os compreendemos”, percebemos outro aspecto da relação colonizador X colonizado. O colono que foi enviado para ocupar Angola não se preocupava em “ouvir” (compreender) a população local, e considerava a profusão de línguas como uma das marcas do suposto atraso daquela civilização (“se calhar é por isso que não se entendem”). E, na visão europeizada de Rui, mesmo que tenham vencido a Guerra Colonial e obtido sua independência, os negros continuam lutando entre si (como continuarão, na Guerra Civil que durará mais 27 anos), pois “não se conseguem compreender uns aos outros”.

Sabemos que a imposição da língua da Metrópole é um dos aspectos cruciais da forma como se consolidou a submissão dos povos dessas terras. Num dos textos fundadores dos estudos sobre pós-colonialismo, *The Empire Writes Back* (1989), podemos ler:

One of the main features of imperial oppression is control over language. The imperial education system installs a ‘standard’ version of the metropolitan language as the norm, and marginalizes all ‘variants’ as impurities. (...) Language becomes the medium through which a hierarchical structure of power is perpetuated, and the medium through which conceptions of ‘truth’, ‘order’, and ‘reality’ become established.⁴ (ASCHCROFT et. al., 1991, p. 7)

⁴ Um dos principais mecanismos da opressão imperial é o controle sobre a linguagem. O sistema educacional do império instala uma versão ‘padrão’ da linguagem da Metrópole com norma, e marginaliza, como impuras, todas as ‘variantes’ (...) A linguagem torna-se o veículo através do qual uma estrutura

Os negros, tradicionais habitantes de Angola, serviram como escravos durante centenas de anos e, num passado mais recente, como empregados dos brancos portugueses. A eles era imposta a obrigatoriedade de aprender a língua do dominador, como única forma de alcançar algum benefício na relação com os patrões. Rui, em sua ingenuidade adolescente, confirma: “Nunca aprendemos a língua dos pretos”, reconhecendo o desinteresse com que o europeu encarava a outra cultura.

No momento em que a situação política se inverte, e os negros assumem o controle de seu país – ameaçando a própria sobrevivência dos portugueses -, os colonizadores passam a perceber a “existência” dessas pessoas, e se surpreendem com sua própria ignorância acerca do “outro”.

Uma possível segunda parte do romance começaria à página 63, onde, como se fora um capítulo, temos apenas uma frase: “Então a metrópole afinal é isto.” Todo o espanto e quebra de expectativas do adolescente Rui estão contidas aí. De um lugar imaginado e idealizado como o “centro do Império”, Lisboa converte-se numa triste realidade:

A metrópole não pode ser como hoje a vimos no caminho que o táxi fez, ninguém nos ia obrigar a cantar hinos aos sábados de manhã se a metrópole fosse tão acanhada e suja, com ruas tão estreitas onde parece que nem cabemos. (...) A metrópole tem de ser como este hotel que até no elevador tem uma banquetta forrada a veludo (CARDOSO, 2013, p. 83).

A visão decepcionante da cidade é substituída pela ilusão de hospedagem em um hotel de luxo⁵. Porém, logo se percebe que esta solução também serve a um propósito: desde a chegada, os Retornados são segregados, colocados numa espécie de gueto e praticamente excluídos do cotidiano da cidade, o que amplia o abismo que se abriu para essas pessoas: sem ter contato com o “mundo real” de Lisboa, os retornados tiveram ainda maior dificuldade de se incluírem na vida social portuguesa. Rui testemunha: “(...) ser retornado de hotel também é mau porque quer dizer que não há sequer um familiar que goste de nós o suficiente para nos querer em casa” (CARDOSO, 2013, p. 124).

Assim, Cardoso toca o tema do Pertencimento, conceito originalmente surgido no âmbito das Ciências Sociais (especialmente a Sociologia e a Antropologia) como parte das discussões sobre inclusão/exclusão social e que tem sido objeto de estudos literários, não só em razão da ampliação de abordagens propiciada pelos Estudos Culturais, mas também por uma “tematização” em voga em romances contemporâneos. O pertencimento, entendido como um sentimento de proximidade com a língua, os costumes e o todo da cultura de um local ou de uma época, é próprio do ser humano moderno, e está na base de criação da ideia de Nação, como a conhecemos desde o século XVIII. Edward Said (2003) nos traz a seguinte contribuição:

hierárquica de poder é perpetuada, e o meio através do qual conceitos de ‘verdade’, ‘ordem’ e ‘realidade’ são estabelecidos. (Tradução minha)

⁵ No romance, a família de Rui é alojada, durante mais de um ano, em um hotel 5 estrelas em Estoril, balneário distante cerca de 30 km de Lisboa. Essa prática, adotada pelo novo governo socialista português, gerou fortes críticas devido a seu alto custo e, segundo muitos, serviu para salvar da falência o setor hoteleiro português.

O nacionalismo é a declaração de pertencer a um lugar, a um povo, a uma herança cultural. Ele afirma uma pátria criada por uma comunidade de língua, cultura e costumes (...) Esse ethos coletivo compõe o que o sociólogo francês Pierre Bourdieu chama de habitus, o amálgama coerente de práticas que ligam o hábito a habitação. E logo adiante da fronteira entre "nós" e os "outros" está o perigoso território do não-pertencer, para o qual, em tempos primitivos, as pessoas eram banidas e onde, na era moderna, imensos agregados de humanidade permanecem como refugiados e pessoas deslocadas (SAID, 2003, p. 48).

Em *O Retorno*, Rui e sua família podem ser categorizados como refugiados ou deslocados, já que, isolados em um hotel, cercados de outros retornados (e de outros hotéis com retornados) estão à margem de Portugal. Apesar de portugueses, não pertencem ao país. “Os de cá chamam-nos entornados para gozar conosco, foram entornados cá, devem pensar que têm graça.” (CARDOSO, 2013, p. 128), reclama Rui. Além da segregação, há o preconceito: “Estar na metrópole ainda é pior para as raparigas, os rapazes de cá não querem namorar com as retornadas (...) dizem que as retornadas lá andavam com os pretos” (CARDOSO, 2013, p. 143). Milucha, a irmã de Rui, prefere esconder o cartão que lhe daria direito a lanche, na escola, para tentar disfarçar sua condição.

Retomando o pensamento de Edward Said, percebemos que o movimento de reinserção social dos retornados – ou seja, seu pertencimento – passava, inicialmente, pela negação de sua condição. Condição essa que os faz se sentirem estrangeiros na terra que deveria ser sua pátria. E esse sentimento de ser “de fora” é exacerbado pelo fato de viverem em um hotel, um local de passagem, sem vínculos:

uma casa pode ser uma casa. E este quarto, e esta varanda de onde se vê o mar, é a nossa casa. A mãe e a minha irmã não pensam assim e por isso, se estamos na rua nunca dizem “vamos pra casa”, dizem sempre “vamos pro hotel”. (...) devia ser bom fumar aqui um cigarro. Mas assim é diferente, assim é fumar um cigarro num sítio a que não pertença. E a que nunca pertencerei. (CARDOSO, 2013, p. 162 e 175)

A migração da periferia para o centro, usual na relação Metrópole X Colônia (é o que se observa em países que mantiveram grandes contingentes populacionais como colônias: há um movimento de retorno dos descendentes dessas relações - hindus e paquistaneses na Inglaterra, muçulmanos de várias regiões, na França), assume um novo aspecto no caso Angola X Portugal, já que são os próprios colonizadores que fazem o percurso de “volta”. A diferença é que a rejeição xenófoba que costuma ocorrer não está ligada à etnia – tanto os portugueses “da terra” quanto os Retornados são brancos, de mesma origem -, mas apoiada numa suposta aura de impureza trazida da África. Como se o contato e a convivência com os negros, os “bárbaros”, tivesse contaminado esses que agora retornavam. Essa rejeição é explicitada em várias partes do romance através das falas de colegas, professores e funcionários do hotel. Vejamos este exemplo, quando o narrador Rui discute com a professora do Liceu:

(diz) a puta da professora: um dos retornados que responda! Como se não tivéssemos nome, como se já não bastasse ter nos arrumado numa fila só prá retornados. A puta a justificar-se: os retornados estão mais atrasados. Sim sim, devemos estar, devemos ter ficado estúpidos como os pretos. E os de cá devem ter aprendido muito depois da merda da revolução. Se for como em todo o resto... (CARDOSO, 2013, p. 140).

Na sequência, Rui é expulso da sala, e também repreendido por outras funcionárias da escola: “(...) ó menino, isto aqui não é a selva, não é como lá de onde vens. Aqui há regras! (...) Estamos a avisar-te, menino! (...) Lá podias andar montado nos leões, mas aqui tens que ter modos” (CARDOSO, 2013, p. 139).

Passados 40 anos do 25 de Abril, as opiniões continuam extremadas: enquanto muitos (em especial mais “à esquerda”) julgam que o “espírito da revolução” se perdeu e que as reformas poderiam ter sido mais profundas, os setores chamados conservadores pouco veem de positivo a lembrar. A guerra e a forma de descolonização é lamentada por todos, mas, evidentemente, cada lado aponta os erros cometidos a partir de seu prisma de julgamento. Nesse sentido, a autora foi coerente ao mostrar vários lados da questão, sem apontar culpados ou buscar o chamado “acerto de contas” com o passado. Como registrado em algumas entrevistas, sua intenção era servir de cronista de um momento que viveu: “eu, por exemplo, não quis o ajuste de contas. (...) Este livro tenta não ter lados, tenta ser uma visão do que aconteceu, mas sem julgar. (...) Não é tanto uma descrição, é uma proposta de vários lados. Estão quase todos aí.”⁶

A parte final do romance poderia ser identificada como O Futuro, já que temos aí as esperanças e sonhos do jovem narrador, apoiadas na expectativa de retorno do pai que ficara na colônia.

Este é um momento de virada para Rui: de criança/adolescente que era em Angola, ele tem que transformar-se num adulto em Lisboa. Torna-se o responsável pela mãe, que tem “problemas” e pela irmã mais jovem que – na sua visão – é irresponsável. Assim, é forçado a agir, a tomar atitudes de adulto (ainda que só consiga fazer planos miraculosos para o futuro e planejar o roubo da mobília de outros retornados que talvez tenham morrido). Este é o sentimento de Portugal ao perder suas colônias: é preciso “tornar-se adulto”, mas como fazer isso? Rui espera o pai assim como Portugal sempre esperou misticamente uma intervenção divina: para resolver os problemas, para não precisar assumir a responsabilidade que teme. “(...) mas o pai tem de estar bem, tem de estar bem e quase a vir ter connosco (...)”. Assim, Cardoso “concede” um retorno improvável do pai: quase um ano depois de ser preso por tropas revolucionárias angolanas, o pai ressurgue em Lisboa, no hotel onde está hospedada a família. Em plena madrugada, numa cena quase mística, de sonho, que beira o inverossímil:

Bateram à porta do nosso quarto a meio da noite, com o código que inventámos quando foi decretado o recolher obrigatório lá (...) Ninguém volta da morte e bate à porta da família de madrugada, ninguém volta da morte com uma boina, uma camisa aos quadrados e um saco preto na mão, o pai está morto e vai desaparecer quando eu acordar. Por mais que abra os olhos e os esfregue o pai continua à minha frente, quase igual ao pai de lá (...). Falta-me a voz como nos sonhos em que se quer gritar e não se consegue, a língua parece dormente. Já não conheces o teu pai, a voz do pai é a mesma, já te esqueceste do teu pai, rapaz. O pai está à minha frente e eu não sei o que fazer. (CARDOSO, 2013, p. 220-221)

Depois deste retorno fantasmagórico, o pai reassume o comando e faz planos para saírem daquela situação. Esses planos incluem um empréstimo – aparentemente de um

⁶ Entrevista a Mario Crespo (TV SIC): <https://www.youtube.com/watch?v=ytQs66q6GQU>. Acesso em 23/03/2016.

valor alto – para um investimento em uma fábrica de pré-moldados de cimento. A saída do pai é a saída de Portugal dentro do contexto da União Europeia: endividar-se, com a esperança de que o futuro possa ser melhor.

Nas páginas finais do romance Rui projeta seu futuro na nova casa que o pai consegue para a família. Uma casa que os livra de continuarem amontoados no hotel, e que começa a reinseri-los na vida de Portugal.⁷ Afinal, a vida tem que continuar, e Rui encerra suas “memórias” no seu último dia no hotel, pensando em escrever em letras garrafais, no terraço do prédio, o recado a um avião que passa: “Eu estive aqui”. O recado que é o da autora: “eu vivi isto”. E, se o gesto pueril de Rui não teria nenhum efeito prático, pois dificilmente seria visto do avião ou, mesmo que visto, seria ininteligível e rapidamente esquecido, o recado de Dulce Maria Cardoso permaneceu na forma de literatura.

Colocada a questão sobre se *O retorno* foi uma válvula de escape para que as feridas, as mágoas, os preconceitos fossem, finalmente, falados, a autora responde:

[...] eu tenho me apercebido quando vou a reunião de leitores, [...] – muitos viveram, em parte, ou tiveram familiares, ou eram pequenos –, mas também, muitos não viveram e muitos até tiveram familiares contra os retornados, e que agora dizem “eu não sabia, eu não imaginava que isto tinha sido assim, e aprendi muito e agora vou mudar a minha opinião”. Portanto, eu acho que o livro tem sido uma ajuda, também. Havia pessoas que não tinham tido contacto nenhum com essa realidade e é muito simples passar o preconceito, não é? Ainda que eu defenda que o ‘retornado’ é um estigma, é só uma identificação, é um rótulo, mas, de qualquer maneira, ainda há a memória do estigma. Ainda nos lembramos como os retornados eram mal vistos, e nisso eu acho que o livro tem ajudado muito. E, eu fico muito contente, evidentemente. (KHAN, 2012, entrevista com Dulce Maria Cardoso).

A meu ver, na atualidade, já libertos de algumas amarras teóricas, é possível pensar o romancista-histórico como alguém que narra – de forma diferente, ou por outro ângulo – o que aconteceu, ou pode ter acontecido. E, se já não aceitamos mais (como leitores desmistificados e desmistificadores) que uma narrativa linear possa dar conta de narrar o mundo como o percebemos, é preciso procurar novas formas de narrá-lo. Por outras palavras, são outras versões de uma mesma realidade (ainda que se admita, por parte do romancista, uma extensa liberdade em sua versão). Michel Foucault propôs que se estudasse “a vida dos homens infames”, ou seja, buscar na boca dos desconhecidos, dos sem-fama e sem glória, a História que não foi contada. Parece ser esta a experimentação que fazem alguns autores.

No caso de *O Retorno*, não é apenas o drama da família de Rui que comove o leitor. É saber que as dificuldades daquela família são a exemplificação de milhares de outras. É observar que os erros da ditadura portuguesa, que geraram aquela situação, perduraram no governo socialista que assumiu o poder em 1974, e que, para aqueles retornados, pouca diferença faziam os labirínticos caminhos do poder.

⁷ A partir de 1976, o governo começou a construção de casas populares na periferia de Lisboa, com juros subsidiados para os retornados. Um desses bairros, até pouco tempo atrás ainda era conhecido como “o Bairro dos Retornados”. Outra parcela, ainda maior de pessoas, espalhou-se pelo interior de Portugal.

Cardoso poderia ter criado uma fictícia família de refugiados de alguma guerra indefinida que tentam retornar a uma pátria também fictícia. Porém, ao utilizar um acontecimento histórico notório recente e sua própria experiência de vida, expõe-se à curiosidade e à tentativa de decifração de sua ficção:

Espero pelo tempo em que não existam perguntas ao escritor. Em que a obra seja suficiente, por si, outra vez, como já foi noutros tempos. É disso que tenho esperança, em que o escritor como fazedor e as suas opiniões não tenham importância. O que tenho para dizer está nos livros, e nas personagens que me aparecem. Venham de onde vierem (apud BRIDI, 2005).

Esta declaração de Cardoso - que ecoa a de muitos outros autores -, pode ser vista como uma advertência a todos (especialmente a imprensa, é claro) que, no rastro do lançamento d'*O Retorno*, tentavam reconstruir os passos da autora, cruzando-os com a família de Rui, ou buscando exemplos de famílias semelhantes. É evidente que a autora utilizou sua memória e sua história de vida para compor o romance, mas também é evidente - e esperado - que tenha incluído elementos fictícios, lembranças de seus parentes, vizinhos ou até estórias que tenha ouvido sobre retornados.

A ideia de que um romance deveria ser “fiel à verdade” há muito foi abandonada, sendo naturalmente aceito - tanto pelo autor como por seus leitores - que um romance pretende ser apenas e tão somente um romance, e não um documento histórico. Na sociedade ocidental contemporânea já não há espaço para a ilusão de que a realidade é reproduzível em palavras. Quanto mais um autor tentar convencer seus leitores de que está reproduzindo um fato de forma fidedigna e totalmente sem intervenção da ficção, maior tenderá a ser a precaução do leitor em não ser ingenuamente enganado.

REFERÊNCIAS

ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. *The Empire Writes Back: theory and practice in post-colonial literatures*. London: Routledge, 1991.

BRIDI, Marlise. Nova voz da ficção portuguesa: Dulce Maria Cardoso. *Léguas & meia: Revista de literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana: UEFS, v. 4, nr. 3, 2005. Disponível on-line em: www2.uefs.br/leguaemeia/3/3_261_nova.pdf. Acesso em 18/nov/2015

CARDOSO, Dulce M. *O Retorno*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2013.

_____. M. Entrevista: *Programa Ler Mais, Ler Melhor*, Lisboa, RTP, Novembro 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QVF5oB-nTTM>. Acesso em: 18 jan 2015).

HOLLANDA, Heloisa B. de (org.) *Cultura e Desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

KHAN, Sheila. *O imaginário do império-navio e o inefável namoro Brasil/Angola*. Revista Via Atlântica, n. 22, p. 127-138, São Paulo, dez/2012. Acesso em 18/03/2015.

RIBEIRO, Margarida C. O Fim da História de Regressos e o Retorno à África: Leituras da Literatura Contemporânea Portuguesa, in Elena Brugioni *et al.* (org.), *Itinerâncias: percursos e representações da pós-colonialidade*. Vila Nova de Famalicão, Portugal, Edições Húmus, p. 89-99, 2012. Disponível on-line em: https://www.ces.uc.pt/myces/.../1097_MCR_fim_hist_reg_Itinerancias.pdf. Acesso em 23/jan/2016.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

Recebido em 30/09/2016. Aprovado em 20/03/2017

Title: *The living and non-living: memory and postcolonialism in O Retorno by Dulce Maria Cardoso*

Abstract: *O Retorno its a novel by Dulce Maria Cardoso set in the period of decolonization from Portugal, especially after the Colonial War in Angola. The independence of the country has caused the flight of hundreds of thousands of settlers, forced to return to Metropolis (Lisbon). In this scenario, the author reconstructs the life of a family of "returnees" from the perspective of a teenager. The purpose of this article is to seek to understand how the reflections of this young, combined with the author's memories - itself a "returned" -, refer to the feeling of not belonging and illustrate an odd facet of contemporary postcolonialism.*

Keywords: *Dulce Maria Cardoso. Memory. Postcolonialism.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.12022017283-293>

A CONDIÇÃO FEMININA NO CONTO “SWEAT”, DE ZORA NEALE HURSTON

Jose Vilian Manguiera*

Francisco Edson Gonçalves Leite**

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar o conto “Sweat”, da escritora norte-americana Zora Neale Hurston. A análise, orientada a partir da perspectiva da crítica feminista, terá como fundamentação teórica os estudos pioneiros de Butler (2003), Gilbert e Gubar (2000) e Scott (1995). No conto, a protagonista Delia, uma mulher negra e pobre que vive numa pequena cidade dos Estados Unidos e sustenta a casa com seu ofício de lavadeira, vivencia uma série de conflitos internos e externos reflexos de um casamento que há anos mostrava sinais de fracasso. Mostraremos que, ao se inserir no contexto de uma sociedade caracterizada pelo patriarcalismo, a narrativa apresenta a trajetória de uma mulher submetida pelo esposo a agressões físicas e psicológicas e ao constrangimento da traição. Desse modo, o percurso da personagem na narrativa é definido como um calvário e diretamente relacionado à sua condição social e, principalmente, de gênero.

Palavras-chave: Representação do feminino. Gênero. Zora Neale Hurston. Crítica feminista. Personagens femininos.

1 INTRODUÇÃO

O movimento feminista vem, historicamente, lutando contra os papéis e imposições que a sociedade ocidental, notadamente patriarcal, delega à mulher. Nesse campo de batalhas, Louro (2003) reconhece dois principais momentos: o primeiro, ainda no século XIX, é representado pela busca do sufrágio; o segundo, já no século XX, é marcado pela efervescência cultural e política dos anos 1960 e resulta em formulações teóricas fundamentais para os estudos feministas contemporâneos. É nesse segundo momento que surge um conceito capital para a abordagem do feminino, a saber, a noção de gênero, que imprime maior rigor teórico-metodológico às análises realizadas (cf. SCOTT, 1995).

No âmbito da teoria feminista, gênero pode ser entendido, grosso modo, como uma categoria social baseada nas relações entre os sexos. Segundo Scott (1995, p. 75), a categoria de gênero refere-se “[...] às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas de homens e mulheres. ‘Gênero’ é [...] uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado”. Essa conceituação do gênero tem a virtude de buscar superar o determinismo biológico evidenciado na oposição baseada no sexo. Ao se constituir como

* Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Professor da Universidade Estadual da Paraíba – UEPB, atuando na Graduação em Letras como Professor de Literatura Anglo-Americana. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN. Coordenador do Grupo de Pesquisa Grupo de Estudos Críticos da Literatura – GECLIT. E-mail: vilian_manguiera@yahoo.com.

** Mestre em Letras e doutorando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). E-mail: edsongleite1@yahoo.com.br.

uma construção social, o gênero impõe uma nova maneira de se compreender as relações entre o masculino e o feminino, numa tentativa de superar o binarismo sexual sobre o qual está baseada toda uma arquitetura conceitual patriarcal que determina papéis e impõe posições sociais menos privilegiadas ao feminino.

Entretanto, não se trata de negar a correlação existente entre sexualidade e gênero. Como observa Louro (2003, p. 22), “[...] não há, contudo, a pretensão de negar que o gênero se constitui com ou sobre corpos sexuados, ou seja, não é negada a biologia, mas enfatizada, deliberadamente, a construção social e histórica produzida sobre as características biológicas”. Nessa mesma linha, Butler (2003) afirma que o gênero não é o resultado causal do sexo, negando, portanto, qualquer relação direta e determinista entre os dois. Ademais, Butler (2003) reconhece uma certa fluidez nas identidades de gênero, quando comparado ao sexo, pois, ao ser determinado culturalmente, o gênero sofre a influência e a determinação das diferentes forças que atuam na sociedade: “Em suas relações sociais, atravessadas por diferentes discursos, símbolos, representações e práticas, os sujeitos vão se construindo como masculinos ou femininos, arranjando e desarranjando seus lugares sociais, suas disposições, suas formas de ser e de estar no mundo”. (LOURO, 2003, p. 28).

Assim, o conceito de gênero, fundamentado essencialmente no social, apresenta-se como um instrumento importante para desestabilizar a lógica binária baseada na diferença sexual que impera na sociedade. A crítica feminista reconhece que “[...] colocar a dualidade do sexo num domínio pré-discursivo é uma das maneiras pelas quais a estabilidade interna e a estrutura binária do sexo são eficazmente asseguradas” (BUTLER, 2003, p. 25). Preocupadas, desde sempre, com as relações de poder que imperam na sociedade, responsáveis pela promoção e perpetuação de relações assimétricas entre os sexos, a crítica feminista procura desnaturalizar as construções sociais e culturais que, historicamente, justificaram o assujeitamento e submissão do feminino ante o masculino.

Como se pode observar, a construção da categoria de gênero apresenta-se como um fator determinante para a continuidade e credibilidade dos estudos feministas. Como destaca Torrão Filho (2005, p.130), “[...] gênero assinalava o interesse da historiografia em uma história que incluía os discursos dos ‘oprimidos’, numa análise do sentido e da natureza desta opressão”. Desse modo, diversas áreas das ciências humanas veem na categoria de gênero um campo fértil para a realização de estudos que, geralmente, foram negligenciados pela ciência tradicional.

O campo dos estudos literários é umas das áreas em que a categoria de gênero possibilitou uma gama variada de análises, tendo como precursoras as feministas americanas da década de 1960. A literatura, em especial, é considerada por Gilbert e Gubar como uma área predominantemente dominada pelo masculino: “The pen has been defined as not just accidentally but essentially a male ‘tool’, and therefore not only inappropriate but actually alien to woman” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 8). Ao considerar a caneta como um pênis metafórico, Gilbert e Gubar (2000) apontam claramente para as fortes relações de poder que imperaram e ainda imperam no campo literário, as quais relegaram a mulher à condição de mero objeto da representação masculina: “[...] women in patriarchal societies have historically been reduced to *mere*

properties, to characters and images imprisoned in male texts because generated solely [...] by male expectations and designs” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 12). Sem direito a voz e representadas a partir de um ponto de vista da ideologia do patriarcado, as mulheres foram, historicamente, negligenciadas no campo literário. O florescimento dos estudos feministas na década de 1960 permite uma releitura crítica de textos fundantes da tradição literária, ao mesmo tempo em que encoraja o resgate de textos literários produzidos por mulheres, vozes essas marginalizadas pelo cânone e silenciadas por forças sociais opressoras.

Tendo em vista a contribuição que os estudos de gênero deram à literatura, este trabalho objetiva analisar o conto “Sweat”, da escritora norte-americana Zora Neale Hurston. Através de uma escrita de resistência, a autora procura retratar o cotidiano de uma mulher negra e pobre em uma pequena cidade dos Estados Unidos. Ao focalizar os conflitos internos e externos aos quais a personagem principal, Delia Jones, é submetida ao longo da narrativa, o conto ressalta o contexto opressor e patriarcal ao qual o sujeito feminino está submetido. Assim, a narrativa será analisada tomando como base o referencial teórico acima exposto, especificamente a categoria de gênero, buscando destacar as construções e forças sociais que conduzem a relações assimétricas entre o masculino e o feminino, características de um contexto dominado pelo patriarcalismo.

2 ANÁLISE DO CONTO “SWEAT” DE ZORA NEALE HURSTON

Zora Neale Hurston (1891-1960) foi uma escritora norte-americana nascida em Eatonville, Flórida (WARD, 1996), e fez parte do movimento cultural conhecido nos Estados Unidos como “Harlem Renaissance”. Este movimento, que influenciou as artes em geral e, particularmente, a literatura, trazia para o primeiro plano da discussão a situação do negro no contexto americano, visando à desconstrução dos estereótipos e à afirmação de uma identidade afro-americana: “They intended to re-assert their culture and fight the existing stereotypes about the Afro-American, showing the true essence of their people. AfroAmerican folklore became their source of inspiration” (FRAILE, 1997, p. 27). Assim, toda a literatura produzida por Hurston está largamente permeada por questões raciais, levando a uma reflexão crítica sobre o papel do negro na sociedade americana. Ademais, sua experiência como folclorista e antropóloga, que resultou na publicação de obras e estudos de cunho não-literário, trouxe para sua literatura uma riqueza e uma singularidade ímpares que se refletem na escolha de temas, personagens, ambientes e na própria linguagem utilizada para representá-los. A linguagem, em particular, é um dos aspectos mais marcantes da literatura de Hurston:

Hurston does therefore protest with her folklore-based writing; and her protest is against the genteel tradition, the sentimental novel, and the imposition of cultivated standard English on the Afro-American literature that preceded her, besides protesting against Richard Wright's protest and social novel which coexisted with her own work in time, and outlived her. (FRAILE, 1997, p. 29-30)

Desse modo, a literatura de Hurston quebra com algumas convenções e paradigmas estabelecidos na tradição literária americana, ao fazer uso de uma linguagem coloquial

que buscava retratar, de modo bastante realista, o falar do negro americano. Por fazer parte dessa comunidade, já que cresceu em uma pequena cidade formada majoritariamente por afro-americanos, e ter estudado o folclore e a cultura de seu povo como antropóloga e folclorista, Hurston consegue imprimir em sua literatura uma naturalidade e uma fluidez no falar das personagens que ajuda a aproximar o leitor da narrativa, anulando, em seus textos, o estigma depreciativo e cômico que o “black dialect” adquiriu ao longo da tradição.

Assim, a obra de Hurston pode ser definida como uma literatura de resistência. Em artigo intitulado “Narrativa e Resistência”, Bosi (1996) afirma que a resistência na literatura se apresenta como tema e/ou como processo inerente à escrita. Em Hurston, a resistência como tema pode ser evidenciada na escolha da escritora em focalizar sujeitos socialmente marginalizados, ao retratar, especificamente, a situação da mulher negra na sociedade patriarcal americana. Já a resistência como processo inerente a escrita fica clara na recusa da escritora em se submeter às convenções tradicionais da escrita literária, quando faz uso de uma variedade não padrão em seus textos para retratar o falar da comunidade afro-americana. Essa dupla resistência evidenciada na literatura de Hurston, tanto em relação à escolha dos temas quanto em relação à escrita, converge para um objetivo comum, a saber, a tentativa de afirmação de princípios e de uma identidade negra para além dos estereótipos vigentes até então.

O conto “Sweat” condensa, em maior ou menor grau, todas essas características acima atribuídas à literatura dessa escritora norte-americana: “‘Sweat’ is a showpiece of Hurston virtuosity as storyteller, anthropologist and stylist” (WARD, 1996, p. 182). O conto é narrado em terceira pessoa e traz como protagonista a personagem Delia Jones, uma mulher negra que enfrenta os problemas advindos de um casamento fracassado e das agressões verbais e físicas de seu marido, Sykes Jones. Ao longo da narrativa, ficam evidentes a religiosidade de Delia e sua dedicação ao trabalho de lavadeira, graças ao qual consegue sustentar a casa e um marido ausente das responsabilidades do lar.

O conto inicia apresentando uma descrição detalhada da árdua rotina de trabalho semanal que recaia sobre Delia:

It was eleven o'clock of a Spring night in Florida. It was Sunday. Any other night, Delia Jones would have been in bed for two hours by this time. But she was a washwoman, and Monday morning meant a great deal to her. So she collected the soiled clothes on Saturday when she returned the clean things. Sunday night after church, she sorted them and put the white things to soak. It saved her almost a half day's start. A great hamper in the bedroom held the clothes that she brought home. It was so much neater than a number of bundles lying around. (HURSTON, 1994, p. 353)

Enquanto Delia esforçar-se para se organizar dentro de sua rotina semanal de trabalho como lavadeira, Sykes, seu esposo, encontra-se ausente de casa, em local que nem mesmo sua esposa consegue precisar. O momento em que retorna para casa e se encontra com Delia é, também, a ocasião da primeira discussão entre o casal que é narrada ao leitor, o que é sintomático de um casamento em crise. Aproveitando-se da concentração de sua esposa que estava ocupada em separar as roupas sujas que coletara no dia anterior, Sykes surpreende-a com um chicote em suas costas, o que a faz pensar

tratar-se de uma cobra, animal que a aterrorizava. Questionado sobre a insensatez de tal ação, Sykes não demonstra qualquer preocupação, utilizando, inclusive, palavras fortes e agressivas para se dirigir a sua esposa: “If you such a big fool dat you got to have a fit over a earth worm or a string, Ah don't keer how bad Ah skeer you” (HURSTON, 1994, p. 353). Esse episódio apresenta-se apenas como um pretexto para Sykes partir para ações mais enérgicas, como bagunçar as roupas que Delia estava organizando.

Entretanto, contrariamente à postura assumida ao longo dos quinze anos de casamento, ela reage às ameaças de agressão. Num primeiro momento da discussão, Delia levanta a voz contra o marido, jogando sobre ele verdades que possivelmente nunca tivera coragem de expressar: “Looka heah, Sakes, you done gone too fur. Ah been married to you fur fifteen years, and Ah been takin' in washin' fur fifteen years. Sweat, sweat, sweat! Work and sweat, cry and sweat, pray and sweat!” (HURSTON, 1994, p. 354). Essa fala da personagem demonstra, de modo categórico, o sofrimento em uma união matrimonial que há tempos dava sinais de esgotamento. A repetição do substantivo “sweat” atrelado às ações expressas pelos verbos “work”, “cry” e “pray” resumem a vida miserável de uma mulher submetida aos desígnios e vontades de um marido violento e opressor. A recorrência da palavra “sweat”, que inclusive intitula a narrativa, não se mostra gratuita. Ao contrário, essa repetição, somada à simbologia que relaciona o suor ao labor verificada na passagem bíblica do Gênesis, ajuda a configurar um contexto de exploração ao qual a personagem está submetida. Assim, a narrativa inverte os papéis tradicionalmente atribuídos aos sujeitos masculino e feminino nas sociedades caracterizadas pelo patriarcalismo, ao mostrar que o marido se furta de assumir suas responsabilidades com o trabalho e o sustento da casa.

Num segundo momento da discussão, Delia, visualizando a iminência de mais uma agressão física contra si, igual as que tão constantemente se repetiram ao longo desses quinze anos de sofrimento, arma-se, num ato de bravura que surpreende Sykes, com um objeto de cozinha para se proteger do marido violento. Esse ato o faz recuar e impede a imposição do castigo físico, conforme é expresso pela fala do narrador: “A little awed by this new Delia, he sidled out of the door and slammed the back gate after him” (HURSTON, 1994, p. 355).

Além de estar fisicamente submetida ao trabalho pesado e a agressões constantes por parte do marido, Delia ainda tem de suportar o constrangimento moral das traições. Durante a discussão, a personagem confessa saber do relacionamento extraconjugal do marido que, aliás, não faz qualquer questão de esconder: “Naw you won't, she panted, that ole snaggle-toothed black woman you runnin' with aint comin' heah to pile up on mah sweat and blood. You aint paid for nothin' on this place, and Ah'm gointer stay right heah till Ah'm toted out foot foremost” (HURSTON, 1994, p. 355). Esse constrangimento assume uma dimensão ainda maior porque as traições não são apenas do conhecimento da esposa traída, mas de todas as pessoas da comunidade que, entretanto, repudiam esse comportamento ilegítimo do esposo. Essas vozes sociais que se opõem a Sykes, habilmente captadas pelo narrador, ajudam a preparar e justificar o desfecho da narrativa, ao mesmo tempo em que, indiretamente, induzem o leitor à adoção desse ponto de vista referendado pelo corpo social.

Assim, é durante esse primeiro momento de discussão que o leitor, juntando as informações lançadas no calor da briga, consegue montar, ainda que de forma fragmentada, a história desse matrimônio fracassado. Os quinze anos do casamento podem ser resumidos em poucas palavras: trabalho pesado, brigas constantes, agressões físicas e traições. Desde o início do conto, o narrador já começa a delinear assimetrias entre o casal que mais à frente se tornarão ainda mais evidentes e culminarão com a insustentabilidade do matrimônio: de um lado, Delia, trabalhadora e comprometida em prover o lar dos suprimentos básicos necessários; de outro, Sykes, o esposo ausente e opressor. Essa visão é confirmada, ao longo do texto, não apenas pela voz do narrador e da protagonista, mas também pelas opiniões dos moradores da comunidade sobre o casal. Por um lado, Delia é reconhecidamente uma mulher empenhada em seu trabalho, conforme expresso na fala de um dos moradores: “‘Hot or col', rain or shine, jes ez reg'lar ez de weeks roll roun' Delia carries em an' fetches 'em on Sat'day” (HURSTON, 1994, p. 356). Por outro lado, a comunidade vê Sykes como desordeiro e desrespeitoso e também tem conhecimento de suas traições e agressões físicas impostas à esposa, que começaram ainda nos primeiros meses após o casamento: “‘Too much knockin' will ruin any 'oman. He done beat huh 'nough tub kill three women, let 'lone change they looks, said Elijah Mosely” (HURSTON, 1994, p. 356). Esse comportamento do esposo, que não goza de aceitabilidade perante a comunidade, transforma-se, ao longo da narrativa, numa espécie de justificativa perante a sociedade para a separação do casal. O histórico de agressões e violências a que Sykes submete sua esposa gera, pois, uma comoção social, razão pela qual os moradores chegam a questionar se não há alguma lei que possa ser aplicada como punição aos seus atos desonrosos: “‘There oughter be a law about him’, said Lindsay. ‘He aint fit tuh carry guts tuh a bear”” (HURSTON, 1994, p. 357).

A postura da personagem em levantar a voz contra o marido durante a discussão e munir-se de um objeto de cozinha para se defender da agressão demarca o surgimento de uma nova Delia que, inclusive, chega a surpreender seu esposo. Disso, infere-se que a personagem aceitara, ao longo desses quinze anos, todas as imposições e arbítrios sem qualquer questionamento, assumindo sempre uma posição de passividade e de subordinação perante as situações. Essa nova Delia tem como marca, também, uma postura mais reflexiva, quando parece, pela primeira vez, compreender o contexto de opressão e o fracasso de um matrimônio que já se esboçara há anos. Isso fica evidente no seguinte trecho:

She lay awake, gazing upon the debris that cluttered their matrimonial trail. Not an image left standing along the way. Anything like flowers had long ago been drowned in the salty stream that had been pressed from her heart. Her tears, her sweat, her blood. She had brought love to the union and he had brought a longing after the flesh. Two months after the wedding, he had given her the first brutal beating. She had the memory of his numerous trips to Orlando with all of his wages when he had returned to her penniless, even before the first year had passed. She was young and soft then, but now she thought of her knotty, muscled limbs, her harsh knuckly hands, and drew herself up into an unhappy little ball in the middle of the big feather bed. Too late now to hope for love, even if it were not Bertha it would be someone else. This case differed from the others only in that she was bolder than the others. Too late for everything except her little home. She had built it for her old days, and planted one by one the trees and flowers there. It was lovely to her, lovely. (HURSTON, 1994, p. 355)

Essa passagem, que demonstra um momento de esclarecimento da personagem, apresenta-se como uma das mais dramáticas da narrativa. Por um lado, a personagem faz, retrospectivamente, um apanhado de todo o contexto de exploração, exclusão e agressão a que esteve submetida ao longo dos anos de casamento. Aqui, novamente a palavra “sweat”, conjuntamente com as palavras “tears” e “blood”, nominaliza e resume o sofrimento da personagem. Por outro, Delia, com base na compreensão retrospectiva que alcançara, percebe a impossibilidade de felicidade nessa relação que, desde o início, já se mostrara fadada ao fracasso pela incompatibilidade de propósitos dos envolvidos no matrimônio: enquanto ela trouxe amor para a relação, Sykes buscava apenas a satisfação dos desejos carniais, conforme fica explicitado pelo narrador no fragmento transcrito acima. Ademais, são mencionadas as brigas, as agressões físicas, que começaram já no segundo mês após o casamento, e as traições de seu esposo. Ciente do fracasso de seu casamento e da juventude que já não mais dispunha, a personagem vê na casa, erguida e mantida com seu suor e labor, o único bem que lhe restava como garantia de um lar em sua velhice. Essa preocupação da personagem não é descabida, já que Sykes, preterindo a esposa pela amante, fará de tudo para retirar Delia da casa. Esse momento de esclarecimento e reflexão da personagem mostra-se, pois, permeado pela mágoa e pelo ressentimento de uma mulher ferida e humilhada, o que a levará, num tom profético, a proferir a seguinte declaração: ““Oh well, whatever goes over the Devil's back, is got to come under his belly. Sometime or ruther, Sakes, like everybody else, is gointer reap his sowing” (HURSTON, 1994, p. 355). Essa passagem é importante para entender o desfecho da narrativa, na medida em que, evocando aquilo que biblicamente se convencionou chamar de lei da sementeira e da colheita, representa também o anseio de justiça da personagem.

Com a relação ainda mais desgastada, as brigas se intensificam e a convivência num mesmo espaço fica quase impossível: “Things had come to a pretty pass!” (HURSTON, 1994, p. 355). Os meses que se seguem são caracterizados pelo narrador como um verdadeiro calvário para a personagem, em mais uma referência à bíblia: “Delia's work-worn knees crawled over the earth in Gethsemane and up the rocks of Calvary many many times during these months. She avoided the villagers and meeting places in her efforts to be blind and deaf” (HURSTON, 1994, p. 358-359). Sykes não apenas sustenta Bertha, a amante, como promete retirar Delia da casa para tornar a outra a senhora do lar. São, literalmente, “Dog days!” (HURSTON, 1994, p. 359).

Em um desses dias, Sykes surpreende Delia ao trazer para a casa um animal inusitado: uma serpente. Entretanto, a atitude do marido tem um objetivo muito bem definido, pois, tendo conhecimento do medo que a esposa nutre por esse animal, ele tenta amedrontá-la e fazê-la abandonar a casa, conforme denuncia a fala do personagem: “Doan ast me tuh do nothin' fuh yuh. [...] Dat's a nice snake an' anybody doan lak 'im kin jes' bit de grit” (HURSTON, 1994, p. 359). Esse evento estremece ainda mais o relacionamento já fragilizado e induz Delia a levantar, mais uma vez, a voz contra o marido para expressar pensamentos e sentimentos que nunca tivera coragem de confessar, o que se observa na citação abaixo.

Ah hates you, Sakes,” she said calmly. “Ah hates you tuh de same degree dat Ah useter love yuh. Ah done took an' took till mah belly is full up tuh mah neck. Dat's de reason Ah got mah letter fum de church an' moved mah membership tuh Woodbridge – so Ah don't haftuh take no sacrament wid yuh. Ah don't wantuh see yuh 'roun' me atall. Lay 'roun' wid dat 'oman all yuh wants tuh, but gwan 'way fum me an' mah house. At hates yuh lak uh suck-egg dog. (HURSTON, 1994, p. 360).

Essa passagem pode ser considerada como mais um ato de coragem e libertação da personagem, tendo em vista o contexto de opressão e silenciamento a que fora submetida durante anos. A comparação do esposo a um “suck-egg dog” representa, em última análise, o desprezo da personagem pelo marido, rebaixando-o a categoria do insignificante e do odiável.

Todos esses eventos preparam o desfecho da narrativa que, na verdade, promove uma reviravolta nas relações de poder verificadas até então no âmbito do matrimônio e, de certo modo, confirma a profecia de Délia, em sua ânsia por justiça. Ao retornar da Igreja certa noite, Delia, usando o último fósforo disponível na casa para iluminar a escuridão, percebe que a serpente está solta e, numa atitude de desespero, refugia-se numa espécie de celeiro nas proximidades da casa. Passado o terror, vem novamente um momento de reflexão seguido de um estado de calma, quando a personagem confia: ““Well, Ah done de bes' Ah could. If things aint right, Gawd knows taint mah fault”” (HURSTON, 1994, p. 362). Essa frase é importante para a compreensão da narrativa porque, aqui, a personagem exime-se de qualquer culpa na relação, o que, juntamente com outros elementos, ajuda a justificar sua ação no desfecho da trama.

Ao chegar em casa, Sykes encontra o lar vazio e em completa escuridão. Sem nenhum fósforo para iluminar a escuridão – “He had emptied his pockets at Bertha's” (HURSTON, 1994, p. 363) – ele se torna uma presa fácil para a serpente que o ataca. Enquanto isso, Delia, refugiada em seu abrigo, ouve o grito desesperador de seu esposo, um grito que “[...] might have come from a maddened chimpanzee, a stricken gorilla. All the terror, all the horror, all the rage that man possibly could express, without a recognizable human sound” (HURSTON, 1994, p. 363). De fora, ela assiste toda a cena e ouve os pedidos de ajuda de seu esposo, mas não esboça qualquer reação. Ao contrário, parece paralisada e anestesiada, embora ciente de tudo o que estava acontecendo: “She lay there. ‘Delia, Delia!’ She could hear Sakes calling in a most despairing tone as one who expected no answer. The sun crept on up, and he called. Delia could not move – her legs were gone flabby. She never moved, he called, and the sun kept rising.” (HURSTON, 1994, p. 363).

O último parágrafo do conto narra o momento em que Delia, ao adentrar na casa, vê seu esposo caído e agonizando, vítima de sua própria armadilha:

She saw him on his hands and knees as soon as she reached the door. He crept an inch or two toward her – all that he was able, and she saw his horribly swollen neck and his one open eye shining with hope. A surge of pity not too strong to support bore her away from that eye that must, could not, fail to see the tubs. He would see the lamp. Orlando with its doctors was too far. She could scarcely reach the Chinaberry tree, where she waited in the growing heat while inside she knew the cold river was creeping up and up to extinguish that eye which must know by now all that she knew. (HURSTON, 1994, p. 364).

O primeiro fato a observar nessa cena final é a disposição física dos personagens no ambiente que, por sua vez, conotam relações de poder. A imagem de Sykes arrastando-se e agonizando ante os pés de Delia contrasta visivelmente com a cena inicial do conto, em que esta, agachada a separar as roupas, é amedrontada pelo chicote, símbolo de poder e instrumento de punição, que ele trazia em mãos. Esse paralelo é possível porque, nas duas cenas, a disposição física dos personagens é correlata às relações de poder que cada um desempenha nas relações de gênero socialmente atribuídas. A diferença está na inversão de poder verificada na cena final. O empoderamento da personagem nesse momento final assume uma dimensão demiúrgica, pois a vida de Sykes passa a depender diretamente da disposição de Delia, única pessoa presente ali, para procurar ajuda médica. A sua opção de não ir chamar um médico que, segundo ela, estaria distante, lança dúvidas sobre o real interesse da personagem em ajudar o esposo agonizante.

Ademais, essa cena final é repleta de simbolismos. A serpente é um símbolo universalmente presente nas mais diferentes culturas e qualquer leitura do conto deve levar em consideração esse aspecto. Na tradição cristã, ela é a responsável por manipular Eva que, juntamente com Adão, prova do fruto proibido e, por isso, são expulsos do Éden. Entretanto, há no conto algumas inversões e ressignificações desse mito bíblico, a saber: (1) não é a mulher, no caso Delia, mas Sykes, o homem, o responsável por introduzir o animal na residência; (2) a serpente, embora cause terror a Delia, não provoca, no final, um mal ou castigo substancial a ela, mas sim a seu esposo que padece e morre vítima do veneno desse animal; (3) do ponto de vista de Delia, a serpente traz a libertação do marido opressor. Ao eximir a mulher de qualquer culpa e imputar na serpente um caráter libertador, o conto utiliza-se de elementos da tradição cristã, mas inverte valores historicamente arraigados na tradição. Ainda nessa última cena, há outras referências bíblicas importantes que ajudam a configurar a ideia de libertação da personagem quando da morte do marido. A menção ao Rio Jordão feita por Delia em uma canção folclórica durante seu retorno da igreja exatamente na noite em que o veneno do animal peçonhento leva seu esposo à morte, não pode ser encarada como gratuita: “Jurden water, black an' col' / Chills de body, not de soul / An ah wantah cross Jurden in uh calm time” (HURSTON, 1994, p. 361). O Rio Jordão, espaço sacralizado no contexto do cristianismo, traz a simbologia do batismo e do renascimento. Inegavelmente, a morte de Sykes decreta o fim de um matrimônio fracassado e, portanto, demarca o começo de uma nova vida para a personagem feminina. Trata-se, pois, de um rito de passagem caracterizado pela purificação e pelo renascimento, ainda que no plano simbólico, da personagem que, a partir desse momento, vê-se livre das amarras de um casamento que a sufocava e inibia a expressão de sua subjetividade.

Ajudando a compor esse quadro que prenuncia a nova vida prestes a se descortinar para Delia, há a recorrência à simbologia da luz. Esta remete à salvação e ao conhecimento e se faz presente na narrativa por meio do jogo entre claridade e escuridão que se estabelece da seguinte forma na parte final do conto: (1) Delia consegue salvar-se porque encontra um último fósforo que clareia o ambiente e a faz ver o animal peçonhento à espreita; (2) Sykes, privado da luz ao não encontrar mais fósforos, é picado e morre; (3) à medida que Sykes definha, tendo o seu corpo consumido pelo veneno do animal, o sol, lá fora, vai paulatinamente renascendo, espalhando seus raios de luz e anunciado, para Delia, uma nova vida.

Como se vê, o conto apresenta, conforme as próprias palavras do narrador, o calvário da personagem Délia, uma mulher que, ao longo de quinze anos, sofreu repetidas agressões físicas e psicológicas impostas por um marido violento e opressor. Essa subjetividade feminina aprisionada nessa relação de exploração tem raros momentos de expressão. Maltratada, humilhada pelas traições e rebaixada como mulher: essa é a saga de uma personagem para quem a libertação do casamento chega da forma mais inusitada, quando a armadilha preparada pelo marido se volta contra ele. Essa é Delia Jones, personagem marcante da escrita Zora Neale Hurston.

3 CONCLUSÃO

O conto “Sweat” traz uma personagem de uma força singular que enfrenta dentro de sua própria casa o maior obstáculo para sua felicidade, ou mesmo para sua dignidade, a saber, um marido opressor e agressivo que simboliza, em última instância, o fracasso dessa união conjugal. Embora a narrativa aborde questões relacionadas à raça, já que a trama se passa numa comunidade negra dos Estados Unidos, as situações de opressão e exclusão impostas a protagonista advêm, majoritariamente, da assimetria na relação de poder entre os gêneros, quando o feminino é subjugado pelo masculino. Entretanto, o fato de a protagonista ser uma lavadeira que lava as roupas dos denominados “White folks”, numa peregrinação semanal devolvendo as roupas limpas e coletando as sujas, demonstra um contexto de exploração a que as pessoas menos privilegiadas economicamente são obrigadas a se submeter para conseguir prover as necessidades mais básicas de sobrevivência.

Assim, a palavra “sweat”, que permeia toda a narrativa a começar pelo título do conto, é a que melhor expressa o “calvário” que se tornou a vida da personagem ao longo dos quinze anos de casamento. O martírio da personagem, que começa com as primeiras agressões físicas ainda nos meses iniciais do casamento, espraia-se ao longo desse período, deixando nela não apenas marcas psicológicas, mas também físicas. O trabalho árduo diário para sustentar sozinha a casa, bem como os castigos físicos impostos à personagem, aliados ao passar dos anos, minam a juventude da personagem. Em diversas passagens da narrativa, o marido faz menção a condição corporal envelhecida de Delia, o que se torna, para ele, uma das razões para procurar outras mulheres. Há na narrativa, inclusive, uma passagem interessante que compara, ainda que de modo grosseiro, a mulher à cana: ambas têm seu doce sugado, são mastigas e, quando não são mais úteis, jogadas fora. Esse pensamento, fortemente arraigado nas sociedades dominadas pelo patriarcado, em que a mulher é vista meramente como objeto e tem desconsiderada sua individualidade e subjetividade, encontra, na narrativa, expressão nas atitudes de Sykes.

O desfecho da narrativa, ao mesmo tempo inusitado e surpreendente, representa como Sykes se tornou vítima de sua própria armadilha e é, em certo sentido, a realização da profecia feita por Delia que tem em sua base o anseio de justiça. O final ambíguo, em que paira a dúvida sobre a real disposição da personagem em socorrer o marido, representa o momento de empoderamento do sujeito feminino no espaço doméstico antes dominado pela figura masculina e, em última análise, a libertação de uma relação que asfixiava e inibia a expressão da subjetividade feminina. Portanto, esse conto abre espaço

para reflexões sobre a condição da mulher não apenas naquele contexto específico em que a narrativa foi escrita, mas também em todas as sociedades que têm por base e alimentam a cultura do patriarcado.

4 REFERÊNCIAS

- BOSI, Alfredo. Narrativa e Resistência. *Itinerários*. Araraquara, n. 10, p.11-27, 1996. Disponível em: <<http://piwik.seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/2577/2207>>. Acesso em: 9 fev. 2016.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- FRAILE, Ana Maria. Zora Neale Hurston's experimentation with the narrative voice in her short stories. *Reden: revista espanhola de estudios norteamericanos*, Madri, n. 13, p.27-40, 1997. Disponível em: <<http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4985/Zora%20Neale%20Hurston's%20Experimentation%20with%20the%20Narrative%20Voice%20in%20her%20Short%20Stories.pdf?sequence=1&isAllo wed=y>>. Acesso em: 7 fev. 2016.
- GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. 2. ed. Londres: Yale University Press, 2000.
- HURSTON, Zora Neale. Sweat. In: OATES, Joyce Carol. (Org.). *The Oxford Book of American Short Stories*. New York: Oxford University Press, 1994.
- LOURO, Guaracira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. 6. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2003.
- SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, vol. 20, n° 2, p. 71-99, jul./dez., 1995.
- TORRÃO FILHO, Amílcar. Uma questão de gênero: onde o masculino e o feminino se cruzam. *Cad. Pagu*, Campinas, n. 24, p.127-152, jun. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n24/n24a07.pdf>>. Acesso em: 7 fev. 2016.
- WARD, Candace. Zora Neale Hurston. In: WARD, Candace (Ed.). *Great Short Stories by American Women*. New York: Dover Publications, 1996. p. 182.

Recebido em 18/09/2016. Aprovado em 12/02/2017

Title: *The Female Condition on the Short Story "Sweat" by Zora Neale Hurston*

Abstract: *This essay aims to analyze the short-story "Sweat" by the American writer Zora Neale Hurston. The analysis, oriented by the feminist criticism, will be based on the theory of the pioneer studies of Butler (2003), Gilbert and Gubar (2000), and Scott (1995). At the short story, the protagonist Delia, a poor black woman who lives on a small town, and who is responsible to maintain her house working hard, faces a sequence of internal and external conflicts caused by a marriage that has failed. We will show that, once it is take place in a context of a patriarchal society, the narrative presents the trajectory of a woman who is constantly assaulted physically and psychologically by her husband, and submitted to the embarrassment of a treason. Thus, the trajectory of the female character is defined as a Calvary, and it is directly related with her social condition, and, most importantly, by her gender.*

Keywords: *Female representation. Gender. Zora Neale Hurston. Feminist criticism. Female Characters.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.12022017295-304>

VISAGENS DO ROCK DE BELÉM. IDENTIDADE ASSOMBRADA E INTERSUBJETIVIDADE NUMA BANDA AMAZÔNICA

Fábio Fonseca de Castro*

Elielton Alves Amador**

Resumo: O artigo discute os processos intersubjetivos presentes na cena musical roqueira de Belém, Pará, nos anos 1990, a partir da trajetória de uma banda, a Norman Bates. Procuramos observar como um *ethos* narrativo se faz presente no diálogo entre uma música global e os compromissos locais, observando que a idéia de “universal” não é, necessariamente, um contraponto para a idéia de “local” e que esse diálogo é recorrente na contemporaneidade, um espaço no qual as fronteiras culturais são tênues e híbridas, embora não deixem de se afirmar como fronteiras. Utilizamos, nessa discussão, as noções de indecidibilidade e de fantasmagoria, de Derrida. Exploramos os sentidos éticos e estéticos do diálogo cultural, procurando descrever como a produção cultural amazônica participa desse diálogo.

Palavras-chave: Rock. Amazônia. Intersubjetividade. Música.

ASSOMBRAÇÕES

Um fantasma ronda o rock de Belém: o compromisso ético, talvez o impasse, igualmente ético, de dizer o local, Belém e a Amazônia. De dizê-lo por oposição ao senso comum, que, na sua compreensão, *diz* a Amazônia de uma maneira, por assim *dizer*..., incorreta, externa, alheia à experiência histórica vivenciada pelas populações locais e mesmo ofensiva a estas, se se leva em conta a imposição de sentidos e de formas de dizer. De dizê-lo como oposição à violenta integração do espaço amazônico à sociedade nacional brasileira, iniciada nos anos 1960 e que se renova permanentemente, na lógica própria do modelo estado e do sistema federativo usado pelo país.

O *ethos* de uma narrativa identitária na produção artística belemense, já estudado por Castro (2011) é um fenômeno que, segundo esse autor, surge na dialogia entre o mito de uma Amazônia historicamente experimentada e idealizada pelas populações locais e a fronteira em expansão da integração desse território ao espaço brasileiro. Diversos campos de produção cultural, por meio de estratégias variadas, narraram esse *ethos*. Uma dessas experiências narrativas teve lugar no movimento roqueiro de Belém, importante tecido de produção musical, com fases que se sucederam entre os anos 1970 e os dias atuais, envolvendo dezenas de bandas, um público amplo e práticas culturais massificadas

* Doutor em Sociologia pela Universidade de Paris V. Professor do Programa de Pós-graduação Comunicação, Cultura e Amazônia e do Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido, no Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Universidade Federal do Pará. E-mail: fabiofc@ufpa.br.

** Mestre em Ciências da Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará. E-mail: elielton.amador@gmail.com.

de emissão (rádio), de descrição e reflexão (jornalismo impresso e digital), de significação (autorreflexão das bandas e reflexão dos públicos), de troca e interação social e de ocupação de espaços públicos, como praças e palcos.

Neste artigo procuramos observar como esse *ethos* narrativo se fez presente em uma banda belemense dos anos 1990/2000, a Norman Bates. É um caso dentre outros, e, nesse sentido, acreditamos que a análise aqui elaborada permite a compreensão de um padrão sociocultural de comunicação e de produção e consumo musical. A Norman Bates esteve no centro do movimento roqueiro belemense e participou de todos esses processos de troca e interação. Não é a banda mais conhecida e nem a mais representativa, no tecido social local, para efeito de identificação de um espírito comum, mas é uma banda que representa plenamente essas variáveis de comunicação, produção e consumo e, nesse sentido, pode também ser considerada uma das mais expressivas na cena musical de Belém.

Que esse *ethos* identitário seja narrado por formas musicais ditas tradicionais, como o carimbó, por exemplo, ou mesmo por formas musicais híbridas, surgidas no encontro com outros gêneros, como as guitarradas ou o tecnobrega, por exemplo, pode parecer menos incomum de que sua presença no rock – gênero que o senso comum tende a descrever por meio de ideias como “americano”, “universal”, “globalizado” etc. Porém, o que nos parece interessante é que é justamente por meio do rock que se produziram, na cena musical belemense, algumas das mais criativas narrações desse *ethos* identitário amazônico.

Efetivamente, os critérios que revestem gêneros musicais como tradicionais, autênticos, híbridos, globalizados, universais, etc., advêm de perspectivas localizadas; os narradores que fazem uso desses conceitos estão politicamente localizados em relação a eles, possuindo predisposições discursivas e classificatórias por meio das quais produzem os sentidos de lugar e identidade. É elementar que formas culturais ditas “originais”, “de raiz”, “autênticas” ou “populares” correspondem a processos dialógicos de encontro cultural. O que muda é, talvez, a velocidade e a forma do contato e do diálogo. Assim, a possibilidade de o rock *dizer* a identidade amazônica não é sem sentido e nem ilegítimo.

Bem ao contrário. De acordo com Fridlander, o rock é uma música concebida intuitivamente, “*de uma forma que contém uma rica variedade de conhecimento sem o processo de pensamento lógico que acompanha o que nós geralmente chamamos de entendimento*” (FRIEDLANDER, 2002, p. 13). Seu compartilhamento se dá não somente através de identificações simbólicas, mas de compartilhamentos afetivos de um espaço comum, de sua prática cotidiana e seus modos de produção. Dessa forma, apesar da negação de um projeto ideológico do rock, como afirma Straw (1991, p. 372), entendemos que é possível, através de laços de identificações afetivas, se desenvolver um sentido comunicativo que envolve uma comunidade.

Ainda assim, é também compreensível que uma experiência local de rock, qualquer que seja, se compreenda como tributária de uma experiência musical de dimensões amplas, que atravessa culturas e nações e que se globaliza, inclusive, sob o pretexto de ser uma música “universal”. Pois se o rock é, por um lado, um gênero intuitivo, por outro ele também é revestido por esquemas de figuração e por práticas de atribuição de sentidos que o qualificam dessa maneira, como “universal”, na sociedade globalizada.

Em síntese, há uma dialética intrigante no rock – ou em algumas das cenas musicais roqueiras. Essa dimensão intuitiva, que permite a fluência do local, do coletivo, da

experiência estética e ética vivida no cotidiano e a dimensão “universal”, igualmente uma experiência estética e ética, mas que cobra, à cena roqueira, um olhar e um diálogo com essa experiência comum e ampla do movimento roqueiro, por assim dizer, globalizado.

O universal não é um contraponto do local. Pensar esses dois planos de maneira dicotômica é uma consequência perversa do espírito cartesiano, que atualiza a metafísica ocidental em bases binárias; porém, pensar dessa maneira é uma prática corrente, mesmo na contemporaneidade. Algumas bandas de rock da cena musical de Belém fazem o diálogo local-universal, mas, talvez açodadas por essa percepção dicotômica e concorrencial, o fazem com certa prudência. Esse fenômeno é recorrente na cultura contemporânea: as fronteiras são tênues, são híbridas, mas ainda se afirmam como fronteiras.

O que nos parece interessante, a respeito da cena roqueira de Belém, é a forma tomada por esse diálogo. O compromisso ético de dizer o local, Belém e a Amazônia, se torna um impasse, igualmente ético, de dizer, de certa maneira, o local, Belém e a Amazônia. Não se tem, exclusivamente, um impasse do tipo local-universal, mas algo que tomaria uma forma (local)-local-universal. O *dizer entre parêntesis* desse (local) corresponde a uma fantasmagoria, a uma visagem, a uma extrapolação dos efeitos e da eficácia do signo. A uma *indecidibilidade*, no sentido que Derrida usa o termo, ou seja, como unidades de simulacro “*qui ne se laissent plus comprendre dans l’opposition philosophique (binaire)*” (DERRIDA, 1972, p. 58).

MENSAGENS CIFRADAS

Em 2003 Sylvie Picolotto, colunista da revista *Zero*, publicação que surgiu no auge da efervescência da música independente no Brasil, escreveu em sua coluna “Cruel to be kind”, no site da revista, uma resenha do primeiro disco da banda. Ela sugere que “*a banda demonstra um critério duvidoso de fazer letras*” (PICOLOTTO, 2003). Outro crítico, o jornalista Mauro Bedaque, então diretor do Jornal da MTV, em artigo publicado em sua coluna sobre bandas novas no site da emissora, afirmou que “a barulheira do Norman Bates é ótima pedida para quem gosta de estimulá-los [os ouvidos] com peso. A banda de Belém toca riffs nervosos, ilustrados por letras escritas com o mesmo vigor das guitarras”. (BEDAQUE, 2004)¹.

As duas referências fazem menção à composição fragmentária e obscura da produção musical da Norman Bates, carregada de mensagens cifradas que se referiam à cena belezens. A banda surgiu em 1994, definindo-se como uma espécie de “projeto paralelo” de integrantes de outros grupos de punk rock da cidade². Era composta por

¹ A coluna “Bandas Novas”, de autoria de Mauro Bedaque, foi publicada no site www.mtvbrasil.com.br/colunas/bandasnovas, que se encontrava, à época da pesquisa, fora do ar. O material consultado fora acessado e impresso pelos integrantes da banda a 25 de março de 2004, conforme dados registrados no material impresso.

² A ideia de “grupo paralelo” era corrente na cena e fazia menção a projetos musicais iniciados por integrantes de bandas de maior destaque, como o projeto Kleidemar, formado em 1994 por integrantes da banda paulista Titãs. A partir dos anos 2000, ficou comum a definição de “super grupo” graças a bandas como Audioslave e Velvet Revolver, que tinham em sua formação um misto de ex-integrantes de outros grupos, alguns já extintos, como Rage Against The Machine, Guns and Roses, Soundgarden e Stone Temple

membros de outras bandas da cena local: Baby Loyds, Delinquentes e Gestapo, todas elas surgidas na leva de grupos do final dos anos 1980. Surgia, porém, com a ideia anunciada de agregar novos elementos musicais à postura punk predominante.

Esses elementos incluíam implicitamente uma proposta de abordar, por meio das suas composições, a relação entre o local e o universal. E incluíam, igualmente, uma intenção em refletir sobre o rock de Belém e sobre o sentido de fazer rock em Belém. Vê-se aí uma questão espectral, o *ethos* de dialogar com espectros, que acima referimos. Ele se dá como uma postura autorreflexiva e engendra proposições meta-discursivas que se tornaram características do trabalho desse grupo.

O tecido estético construído pela banda era demarcado pela ideia de diálogo e de fragmento. Talvez, de diálogo entre fragmentos, num compósito que refletia a variada formação da banda e o conflito global/local, sempre no centro de suas atenções. Esse diálogo entre fragmentos despontava como estrutura estética e ilustrava relações de poder que configuravam a posição ética do grupo em relação às suas condições de fala, de enunciação de sua identidade ou posição histórica e geográfica. O fragmento era como o possível diálogo, entre sujeitos que ocupavam posições sociais assimétricas e que, assim, refletia margens de pertencimento e de participação ao local e ao universal.

Esse caráter fragmentário e, tal como percebido pelos críticos “de fora”, igualmente cifrado, estava presente em muitas letras do grupo. A composição textual da Norman Bates é pontuada por frases curtas que, de alguma forma, subvertiam a ordem tradicional de composição “pop rock”, com alternância entre estrofe e refrão do rock clássico e que também influenciou a origem do punk rock.

Essa proposta é perceptível, por exemplo, na faixa “A diferença”, presente no primeiro álbum da banda:

A diferença só
É só uma diferença só
É tudo que nos une
É tudo que separa nós
A diferença é a soma
(soma)
A soma é a diferença, soma
(soma)
É tudo que nos une
É tudo que separa nós
A diferença é voz³

Pilots. A Norman Bates, que tinha oito integrantes em sua formação original, parecia ser um misto dessas duas descrições, uma vez que tinha integrantes de bandas extintas e de bandas ainda na ativa. Com o tempo sua formação tornou-se fixa. Ainda que variasse de bateristas e baixistas com menos frequência ao longo de seus 15 anos de atividade, o grupo manteve um núcleo compositor basicamente entre seus guitarristas e vocalistas. O que nos parece pertinente aqui é a origem diversa e, de certa forma, capilar da banda junto à cena roqueira belemense.

³ Composição de Eric Mendes e Giovanni Villacorta, lançada em 2002/2003 no disco “Norman Bates”, do selo Na Records. As letras entre parêntesis mostram os *backing vocals*, característica estética da banda. Para uma ideia da dinâmica da composição, ela pode ser ouvida em <https://soundcloud.com/norman-bates-pa/a-diferen-a>. Último acesso em 06 de fevereiro de 2015.

CASTRO, Fábio Fonseca de; AMADOR, Elielton Alves. Visagens do rock de Belém. Identidade assombrada e intersubjetividade numa banda amazônica. *Crítica Cultural* – Critic, Palhoça, SC, v. 12, n. 2, p. 295-304, jul./dez. 2017.

Pode-se perceber aí um discurso sobre a dimensão tópica da experiência geracional do rock de Belém. Que diferença é essa? A quem ela separa? Talvez o local do nacional, ou o local do global. Evidentemente, é uma diferença que reivindica uma identidade: a mais elementar das identidades, a que se dá por oposição, por simples diferença. Trata-se da diferença de ser, estar, em Belém. Ela enuncia o paradoxo da distância, tão presente na “moderna tradição amazônica” (CASTRO, 2011) o qual se baseia na figuração da cidade de Belém – e da experiência cultural do lugar – como algo fundamentalmente distante.

Norman Bates dialoga com esse fantasma, o da distância, em toda a sua obra. Ele está presente nas primeiras composições, atravessa os anos 1990 e é enunciado de maneira sombria no primeiro álbum, de 2002/2003, do qual a faixa “A diferença” faz parte. Nessa música nota-se a vontade de ser parte (pertencer) àquilo que “nos une”, que é, por sua vez, paradoxalmente, aquilo que “nos separa”. Em outra faixa do mesmo álbum, “Noé, Desce da Barca”⁴ é evocado, por meio do simulacro de um tom bíblico e apocalíptico, a história de um povo que fora abandonado por seu “profeta”, o que alegoriza a mesma espectralidade de distância, isolamento e abandono.

Esse álbum traz ainda uma faixa bônus, não creditada na capa e no encarte, que se chama “Mutações”. Não por acaso, ela sugere a vontade de “transformação” do grupo, ao dizer, explicitamente,

Não acredito que no Norte há rock
Não acredito em extraterrestre
Estou sofrendo a Mutações da minha espécie
Almoço às 12 mas não penso livremente⁵

Originalmente a música era uma mistura do *funk* americano com o *hardcore*, ou seja, tinha um ritmo acelerado e ruidoso com a influência da música americana. Para o disco, porém, a banda elaborou um arranjo que simula o samba rock, com o que enfatiza a ironia em relação à ausência de pertencimento à cultura nacional.

Igualmente cifrada, a faixa “Onde Os Olhos Não Alcançam”, explicita uma autorreflexão sobre a cena cultural belemense com apoio, novamente, de um simulacro, desta vez na forma de um tom visionário:

⁴ Letra de Carlos Bremgartner e música creditada à banda Norman Bates, lançada no disco “Norman Bates” do selo Na Records em 2002/2003. A música pode ser ouvida no perfil da banda no Sound Cloud: <https://soundcloud.com/norman-bates-pa/noe-desce-da-barca>.

⁵ Letra de Giovanni Villacorta e Cláudio Figueiredo e música creditada ao grupo Norman Bates, lançado em 2002/2003 pelo selo Na Records. A influência da Norman Bates sobre a cena é tamanha que o programador de web Paulo André, afirmou em entrevista concedida durante pesquisa de campo deste trabalho, que nomeou o site “Norte Ao Rock”, que ficou no ar entre os anos de 2003 e 2005 e foi um dos principais veículos de comunicação da cena de Belém, influenciado pela letra de “Mutações”. Ouça a faixa em: <https://soundcloud.com/norman-bates-pa/all-for-none-e-mutacao>. Último acesso em 6 de janeiro de 2015.

Tua existência duvidosa, secreta
Curiosidade que desperta impaciência
Se antes nunca fotografada
Não teria eternizada tua alegria simulada
Longe, distante
Onde olhos não alcançam
Nem as pernas podem medir
A distância que falta para o teu existir
Não consigo imaginar tua ausência
Nem pretendo admitir tua existência
E o efeito que não causas⁶

Mais uma vez a banda evoca ideias de espacialidade, localidade e pertencimento. E, aqui, também de impotência – “o efeito que não causas” – compreendendo o estar/pertencer a Belém, à Amazônia, como uma margem deslocalizada – uma terceira margem, para além dos convencionais “nacional” e “universal”.

Por fim, ilustramos essa espectralidade, esse discurso e seu *ethos* discursivo, por meio de um ensaio fotográfico realizado em 2005, com produção de Bernie Walbenny e do fotógrafo Luiz Cláudio, o Leg, que fora tecladista da banda Mosaico de Ravena nos anos 1980. O cenário escolhido foram as ruínas do Engenho do Murucutu⁷, um sítio histórico e arqueológico da cidade de Belém, de onde, em 1835, os revoltosos cabanos teriam partido para conquistar a cidade, dando início à guerra civil que exterminou um terço da população amazônica e que destruiu a economia local (RAIOL, 1970). A escolha desse local não é sem razão e nem sem a sugestão híbrida, ao imaginário cultural de Belém, das ideias paradoxalmente simultâneas de conquista e destruição. Hoje em ruínas, o Murucutu permanece gravado, na imagem social contemporânea que dele se faz, como um espaço histórico tomado, coberto, pela floresta. Uma autoimagem evocada pela banda? Uma representação do esforço assimétrico pelo diálogo com as cenas “nacional” e “global”? De todo modo, um ponto de enunciação que faz transparecer os conflitos narrativos presentes na banda e, por extensão, na cena roqueira de Belém.

ESPECTRALIDADES

Em um release da primeira metade da década de 2000 a banda paraense Norman Bates perguntava “que significa ser uma banda de rock na Amazônia?”. Em outro release, citava uma crítica publicada em um jornal local que dizia que a música do grupo trazia “aspectos universais que fazem o contraponto ao regionalismo predominante como

⁶ Letra de Carlos Bremgartner e música creditada à banda Norman Bates, lançada no disco “Norman Bates” do selo Na Records em 2002/2003. Ouça a faixa no link: <http://bit.ly/1v5hFnn> ou veja o videoclipe, que evoca também a ideia de fantasmas, em: <http://youtu.be/lqGztJAPI-M>.

⁷ Uma foto deste ensaio pode ser vista no post “A despedida da Norman Bates?”, no blog da Associação Pró Rock: <http://bit.ly/1C1o7Ow>. Último acesso em 06 de fevereiro de 2015.

estética na capital paraense”⁸. Definir a cena cultural local como sendo caracterizada predominantemente por uma estética regionalista é um reducionismo praticado apenas pelo jornalismo local e pela baixa qualidade crítica de alguns produtores e analistas da cultura. Com efeito, ainda que a cena cultural belemense possua elementos de um compromisso regionalista, esse compromisso não lhe é exclusivo e nem mesmo dominante. Na experiência cultural local há uma grande tradição de diálogo com as opoenciais dinâmicas universalistas e, sobretudo, experiências múltiplas de hibridação cultural – que levam em conta experiências amazônicas tradicionais, evidentemente, mas que não se deixam reduzir a elas mesmo que assim o creiam e anunciem, quando evocam, ou advogam, uma identidade essencialista. Portanto, o regionalismo não constitui uma experiência dominante. E nem é por oposição a uma ideia de regionalismo que o trabalho da banda Norman Bates se produz.

Porém, tanto na cena cultural belemense como na própria produção da banda, há uma elaboração a respeito da experiência identitária amazônica e mesmo uma disposição nativista. Compreendemos o regionalismo como um fenômeno ideológico essencialista sucedâneo do nacionalismo e o nativismo como uma disposição, igualmente ideológica, em firmar uma posição identitária de base valorativa, mas também compreensiva da dinâmica dialógica presente em toda cultura.

Há na verdade uma longa tradição, na cena cultural belemense, de questionar o nativismo por meio do universalismo. A banda Norman Bates não cria essa tendência, apenas a atualiza. Mesmo na cena roqueira tal processo era perceptível antes dela. O que nos parece interessante, com efeito, é a maneira como a banda Norman Bates participa desse processo intersubjetivo. Como ela atualiza velhas angústias culturais e como ela recoloca questões que foram inúmeras vezes, antes dela, colocadas.

O que, nos parece, ela faz de modo peculiar é, na sua dinâmica meta-discursiva, indagar como ela mesma indaga. Como indaga sobre a indagação. Talvez o fato de que sua composição grupal consista na reunião de membros de outras bandas de rock – essa formação inter-bandas que parece ser comum a outras cenas roqueiras e que, assim, conforma um outro nível de intersubjetividade – seja um fator decisivo que favoreça essa postura meta-discursiva.

As composições da Norman Bates – juntamente com seus intertextos: as entrevistas, encartes, ensaios fotográficos, ilustrações de capas, materiais publicitários etc. – não apenas sugerem uma consciência sobre o fato de que o lugar nativista pretendido é uma forma de não-lugar – o lugar do perdido, isolado, distante e fadado a tornar-se ruínas – como também sugerem que indagar sobre esse não-lugar pode ser, também, uma não-pergunta.

Mais que outras formas de expressão, talvez, a linguagem do rock permita essa crítica e autocrítica, bem como a dúvida sobre a possibilidade de, efetivamente, dizer

⁸ Esse material se encontra entre os gráficos e registros coletados na pesquisa. É um material avulso não datado e apenas estimado. O primeiro não é assinado. O segundo é assinado por Luiz “Barata” Cichetto, editor da webzine www.abarata.com.br. A citação, provavelmente, diz respeito a uma resenha publicada na coluna de Edgar Augusto Proença no jornal *Diário do Pará*, em 24 de janeiro de 2003. Edgar Augusto Proença é radialista e um dos colonistas musicais mais tradicionais da cena musical de Belém, mantendo também colunas e programas radiofônicos na Rádio Cultura FM e na Rádio Clube de Belém.

alguma coisa e a percepção, quase como uma forma de denegação, melancólica e derrotada, das assimetrias que persistem na dialogia entre o local, o nacional e o universal.

Se a consciência da Amazônia como um não-lugar, expressa pela “moderna tradição amazônica” citada por Castro (2011), constitui uma experiência narrativa sobre uma Amazônia idealizada que tem certa consciência da sua idealização, o não-dizer é uma tomada de consciência da dificuldade, e talvez da impossibilidade, de dizer – até mesmo – esse não-lugar.

De certa maneira, o não-dizer cantado por Norman Bates é uma forma de dizer para si mesmo, um ensimesmamento. A cena cultural belemense possui, no seu tecido intersubjetivo, muitas maneiras de se dizer: fingir que sente o *local* amazônico como uma essência; enunciar o *local* amazônico como farsa – e estabelecer, com isso, farsas de audiência – dizer o não-lugar amazônico, dizê-lo como farsa e até mesmo não-dizê-lo-para-si-mesmo, como todo o poder de dizer algo que dizer um não-dizer permite.

Observando o deslocamento dessa intersubjetividade, sua dinâmica compósita, pode-se perceber, tentando uma análise sócio-discursiva da cena musical de Belém, que a dinâmica maior, presente em todas essas trajetórias discursivas e dialógicas, conforma um efeito espectral, esse efeito que referíamos, acima, como sendo o de um fantasma a rondar o rock – e a intersubjetividade, portanto – de Belém: o compromisso ético, talvez o impasse, igualmente ético, de dizer o local, Belém e a Amazônia.

Derrida (1994) discute os efeitos de sentido presentes na vida cotidiana, principalmente na vida ideológica, por meio da noção de “espectro”. Com esse termo, ele se refere à temporalidade particular presente em toda reivindicação de “heranças”. Na sua obra de 1994, *Espectros de Marx*, o debate gira em torno do que seriam as “heranças” deixadas pelo espólio marxista, naquele momento histórico marcado pela dissolução dos regimes estalinistas. Ocorre que o que é aplicado para as “heranças” do marxismo pode, também, ser aplicado para quaisquer outras “heranças” ideológicas e, assim, culturais, no sentido mais aberto dessa palavra. Por regra geral, na teoria derridiana, toda herança é plural, heterogênea e fluida. Ninguém herda tudo o que é, por assim dizer, *herdável*. Toda herança é, portanto, filtrada. Isso significa que toda herança obedece a uma ordem, a uma escolha, nem sempre consciente. Utilizando o vocabulário fenomenológico que caracteriza sua abordagem, uma herança é uma ontologia: o dizer de algo, o nomear de algo. Mas, como se trata de um efeito de sentido, e não da efetiva nomeação (ou dizer) de algo, toda herança é uma ontologia, como diz Derrida (1994), com uma temporalidade peculiar. A temporalidade dos espectros, o “*out of joint*” a que o fantasma de Hamlet, o personagem de Shakespeare, se refere quando menciona (quando ontologiza) o seu estar no mundo.

O tempo dos espectros, o tempo dos espectros ideológicos, o tempo de certas escolhas culturais, destemporaliza o estar no mundo convencional. A herança recebida legada por esses espectros, assim, é assombrada. Está aí o sentido do jogo de palavras que Derrida (1994) faz com ontologia (*ontologie*, no francês original do texto) e *hantologie* (em francês, *hanté* significa “assombrado”). Se a ontologia é a efetividade do estar-presente, a atribuição de um sentido, a *hantologie* é a atribuição do sentido que assombra, do sentido espectral, ou, ainda, da parte ideologicamente escolhida de uma herança. Como diz Antonioli (2006), nessa lógica de Derrida, o espectro é aquilo que tem o poder de

abalar a toda distinção segura entre o real e o não-real, entre o vivo e o não-vivo, entre a história vivida e aquela não vivida, entre o ser e o não-ser, entre o virtual e o atual (ANTONIOLI, 2006, p. 137).

E, tal como o espectro – os espectros – revêm ao mundo, geralmente, para cobrar ou pagar dívidas, a *hantologia* revém à ontologia, basicamente, para resgatar e salvar heranças, para possibilitar o que julga “justo”. Como coloca Derrida,

Se me apresto a falar longamente de fantasmas, de herança e de gerações, de gerações de fantasmas, ou seja, de certos *outros* que não estão presentes, nem presentemente vivos, nem pra nós, nem em nós, nem fora de nós, é em nome da justiça. Da justiça onde ela ainda não está, ainda não está *presente*; aí onde ela não está mais, entenda-se, aí onde ela não está mais *presente*, e aí onde ela nunca será, não mais do que a lei, redutível ao direito. É preciso falar *do* fantasma, até mesmo *ao* fantasma e *com* ele, uma vez que nenhuma ética, nenhuma política, revolucionária ou não, parece possível, pensável e *justa*, sem reconhecer em seu princípio o respeito por esses outros que ainda não estão aí, *presentemente vivos*, quer já estejam mortos, quer ainda não tenham nascido. (DERRIDA, 1994, p. 11-12) (*grifos do autor*).

O espectro que mencionamos neste trabalho, e que é o espectro que cobra a inversão da lógica centro/periferia, que é o espectro de uma identificação amazônica, que é o espectro de um nativismo (mas não o de um regionalismo), que é o espectro de um desejo de reconhecimento, que é um espectro de um querer-poder-dizer, é o espectro dessa música que referimos.

Derrida nos lembra que a dimensão espectral, bem como o luto que a acompanha, nos serve a trazer e a fazer presentes os mortos, ontologizando os restos (DERRIDA, 1994, p. 24-25). Assim como, da mesma forma, a herança se enuncia por meio de um querer-poder-dizer comum, intersubjetivo, que consiste nessa dimensão sociocultural à qual chamamos de “cena”. Ou seja, a “cena de Belém” se projeta no fluxo de seu próprio tempo, entre suas múltiplas dimensões sociais, de forma discursiva mas socialmente interativa, trabalhando os restos e despojos de seus mortos, aqueles que “lutaram” e tiveram maior ou menor êxito na tarefa de inscrever numa ontologia que para uns diz respeito ao “nacional”, e, para outros, diz respeito ao “universal”, as suas marcas. Essa é a trajetória da “cena de Belém” por ela mesma, em uma perspectiva experimental, da experiência dessa cena.

Pensamos que essa herança perpassa as muitas gerações de artistas paraenses. E estes se utilizam do conhecimento comum para usá-la dentre outras formas como um instrumento de força de afirmação.

REFERÊNCIAS

ANTONIOLI, Manola, Verbete Khôra. In: ANTONIOLI, Manola (dir.) *Abécédaire de Jacques Derrida*. Paris: Sils Maria / Vrin, 2006.

BEDAQUE, Mauro. Fora dos Eixos. Coluna Bandas Novas. *Site da MTV Brasil* (www.mtvbrasil.com.br/colunas/bandasnovas). Endereço original não disponível. Material impresso em acervo da pesquisa. Acessado pela banda em 25 de março de 2004.

CASTRO, Fabio Fonseca de. *Entre o mito e a fronteira*. Belém: Labor Editorial, 2011.

CASTRO, Fábio Fonseca de; AMADOR, Elielton Alves. Visagens do rock de Belém. Identidade assombrada e intersubjetividade numa banda amazônica. *Crítica Cultural* – Critic, Palhoça, SC, v. 12, n. 2, p. 295-304, jul./dez. 2017.

DERRIDA, Jacques. *Positions*. Paris: Éditions de Minuit, 1972.

_____. *Espectros de Marx*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll, uma história social*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

PICOLOTTO, Sylvie. Cruel to be kind (coluna em site). Disponível em:

<<http://www.revistazero.com.br/cruel.php?i=150>>. Acesso em 21 de maio de 2003. Arquivo impresso do acervo da pesquisa, atualmente o endereço eletrônico não se encontra mais disponível na Web.

RAIOL, Domingos Antonio. *Motins Políticos – Ou História dos Principais Acontecimentos Políticos da Província do Pará desde o ano de 1821 até 1835*. Belém: Ed. UFPA, 1970.

STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. In: *Cultural Studies*. V5. Inglaterra: Abingdon, 1991.

Recebido em 22/10/2016. Aprovado em 20/04/2017

Title: *Phantasmagories of the rock from Belém. Phantasmatic identity and intersubjectivity in an Amazonian band*

Abstract: *The article discusses the intersubjective processes present in Belém rock scene, state of Pará, Brazil, in the 1990s, from the trajectory of a band, the Norman Bates. We try to observe as a narrative ethos is present in the dialogue between a global music and local commitments, noting that the idea of "universal" is not necessarily a counterpoint to the idea of "local" and that this dialogue is recurrent in contemporary times, a space where cultural boundaries are blurred and hybrid, though not cease to assert itself as borders. We used in this discussion, the notions of undecidability and phantasmagoria presents in Derrida's work. We explore the ethical and aesthetic senses of cultural dialogue, trying to describe how the Amazon cultural production takes part in this dialogue.*

Keywords: *Rock. Amazon. Intersubjectivity. Music.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.12022017305-313>

QUANDO UM ESTILO ARTÍSTICO INDIVIDUAL SE TORNA UMA MANEIRA DE PINTAR? O CASO DO ARTISTA NAÏF CHICO DA SILVA*

Gerciane Maria da Costa Oliveira**

Resumo: O presente artigo busca problematizar o fenômeno de disseminação do estilo singular de pintura do artista renomado Chico da Silva (1910-1985) entre uma legião de anônimos no Ceará da década de 1960. A análise parte da ordem interna da obra do Pintor para dimensão externa, considerando como vias de compreensão, tanto os elementos plásticos e estilísticos presentes nas telas, como o contexto de inscrição deste fazer artístico. Ao estender sua produção aos ateliês coletivos, envolvendo terceiros no processo de feitura de suas telas, Silva possibilitou a inserção de pessoas que nunca tiveram contato com ele, conformando um grande número de anônimos em fabricantes de quadros profissionais. São as condições particulares do campo de produção naïf, assim como o processo de sintetização formal de Silva, operado com base na intensificação do mercado pictórico, que proporcionarão a entrada de pessoas distantes dos circuitos oficiais estéticos em uma dinâmica de produção artística.

Palavras-chave: Arte Naïf. Produção coletiva. Reprodução.

INTRODUÇÃO

A aparente facilidade com que as obras de Chico da Silva (1910-1985), pintor acreano reconhecido nacional e internacionalmente, foram reproduzidas por uma legião de anônimos no bairro Pirambu, Fortaleza, Ceará, suscita abordar, sob o ponto de vista sociológico, aspectos que partem da análise da ordem interna de sua obra para a externa, dimensão que a contextualiza e a conforma.

A apropriação da maneira de pintar que antes fora um estilo pessoal e único, e que promoveu a inserção de quinhentas pessoas entre homens, mulheres e crianças em um regime de produção coletiva constitutivo do mercado pictórico massivo “Chico da Silva”, na década de 1960, encontra nas condições particulares do campo de produção *naïf* e no processo de sintetização formal e estilístico, efetuado pelo próprio Pintor, elementos que possibilitam compreender, em certa medida, como se configurou esse fenômeno peculiar da arte ingênua brasileira.

Considerado pelo jornalista Kelson Frota o *Quartier Latin* de pintores subdesenvolvidos (APUD GALVÃO, 1986), o bairro Pirambu – que nasceu sob a égide do crescimento desordenado da metrópole cearense, ocasionado, em muito, pelo êxodo

* Este artigo deriva de discussões da tese de doutorado em Sociologia da autora, realizada sob a orientação da professora Dra. Andréa Borges Leão, pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará (UFC), intitulada “É ou não é quadro um quadro Chico da Silva? Estratégias de autenticação e singularização no mercado de pintura em Fortaleza” (2015).

** Doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Professora adjunta do Centro de Ciências Sociais Aplicadas e Humanas da Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA). E-mail: gerciane.oliveira@ufersa.edu.br.

rural – encontrou na feitura e comercialização das faturas do temário de Silva uma das suas principais fontes de renda. A organização dessa atividade de pintura abrangeu economicamente uma grande parcela dos moradores, direta ou indiretamente, transformando o Bairro em um polo de produção artística dinamizado por pintores, intermediários e fornecedores locais de itens para pintura, como tintas, pinceis, telas, solventes etc.

Tal estado de proliferação de grupos dispersos trabalhando na feitura dos quadros primitivos tem como ponto de origem a organização dos ateliês coletivos supervisionados por Silva e por seus auxiliares. Com a crescente demanda local e nacional pelas suas composições, Chico estabeleceu uma sistemática de produção na sua casa-atelier, localizada na Rua Santa Inez, inicialmente nucleada pelos jovens ajudantes Babá, Garcia, Francisca (Chica), Claudionor e Ivan¹, cuja divisão do trabalho se fundava em um regime de cooperação e colaboração muito próximo ao que Becker trata em *Os mundos da arte* (2010).

[...] Inicialmente, Silva rabiscava o desenho na cartolina e os aprendizes cuidavam do preenchimento das cores e da pigmentação. Com a assimilação da técnica e do estilo, os auxiliares passaram a também riscar os esboços e a introduzir novos elementos no universo temático de Chico da Silva, tornando-se cada vez mais autônomos diante do processo de produção da obra na sua integralidade. (OLIVEIRA, 2015, p.148)

Com o estabelecimento de mais oficinas paralelas, supervisionadas por ajudantes e *marchands*, novos integrantes foram incorporados à dinâmica de produção na década de 1970. É possível citar, nesta fase, como auxiliares de Silva: Claudionor, Ivan, Babá, Garcia, Gilberto Brito, Maria Augusta, Manuel Lima, Cainha, Raimundo Neto, Chico Carabina, Viuvinha, Neto, Valberto, Alexandre, Verinha, Chico, Geraldo, Lúcia, Graça, Bosco, Soldadinho, José Boneco, Cecília, Chiquinho do Conjunto e Neu (GALVÃO, 1986).

Dentro das oficinas, os auxiliares executavam o trabalho de pintor, porém, com o crescimento do número de pessoas envolvidas e com o aumento da capacidade produtiva, as etapas do processo foram segmentadas e o gesto artístico decomposto. Neste esquema, os ajudantes perdiam a noção da produção como um todo, assim como o direito de assinar seus trabalhos. Além do que, ao subsidiar materialmente a atividade dos pintores e mediar o escoamento das obras (COUTURE, 1981), os intermediários exerciam injunções sobre o fazer artístico, tendo em vista o cumprimento de metas para corresponder às solicitações dos variados canais, galerias, lojas de decoração, lojas de moldura etc.

Com base na intensificação dessa dinâmica de ampliação, novos grupos foram se organizando à revelia da supervisão do Artista e de seus ajudantes mais próximos. Tratavam-se, geralmente, de núcleos residenciais que agregavam membros de uma mesma família moradora do bairro Pirambu² que tinham na comercialização das telas primitivistas sua principal fonte de renda.

¹ Esta configuração inicial será comumente chamada de “Escola do Pirambu”. Contudo, para alguns autores este núcleo mais próximo do Pintor se designará “Escola Chico da Silva” e os fabricantes de quadros anônimos caberá a nomenclatura de “Escola do Pirambu”.

² Apesar de a “maneira de pintar” mecânica já estar disseminada nos vários pontos da cidade de Fortaleza, foi no bairro Pirambu que se concentrou o maior número de produtores de quadros “chicos da silva”.

Grande parte da população do Pirambu tem como única fonte de renda “Chico da Silva”. Aproximadamente quinhentas pessoas, entre homens, mulheres e crianças, sobrevivem unicamente com o dinheiro conseguido na venda desses trabalhos, que, se não são muito criativos, servem para dinamizar a economia de uma das zonas mais pobres de Fortaleza. Lá, até os favelados são artistas profissionais, realizando um trabalho puramente intuitivo, sem nenhuma técnica acadêmica, que lhes fornecem meios indispensáveis à sobrevivência. (MAGALHÃES, 1975, p.1).

Com níveis diferenciados de desenvolvimento técnico, dada a experiência de alguns com outros tipos de atividades manuais, tais como o artesanato em couro, arame e outros elementos, estes produtores tomavam como base os desenhos padrões (prototipias) extraídos do trabalho original de Silva e executavam as reproduções, estendendo, assim, o fenômeno de produção coletiva de “chicos da silva” a uma dimensão de grande escala. Observa-se neste processo que a linguagem plástica de Chico da Silva, anteriormente singular e única, passa a figurar como uma técnica de pintura passível de fácil apropriação. Compreender, em certa medida, como tal fenômeno se configura requer pensar nos aspectos internos e externos à obra de Chico da Silva e como estas dimensões se relacionam.

ARTE NAÏF E AS POROSAS FRONTEIRAS DO MUNDO DA ARTE: ENTRE AS CLASSIFICAÇÕES DE AMADORES E ARTISTAS INTEGRADOS

De uma forma geral, o gênero *naïf* foi perseguido, desde sua valoração estética e financeira, como expressão artística realizada por pessoas não integradas ao mundo da arte. Tal fenômeno pode ser compreendido pelo estado limítrofe que este campo de produção artística faz como outras esferas de realização estética de caráter amador e “marginal”.

Caracterizada como “um conjunto de manifestações estéticas não eruditas, de aprendizagem autodidata e de inspiração espontânea” (AQUINO, 1978, p. 11), a arte *naïf*, também chamada de arte primitiva, ingênua e ínsita, encontra delimitações porosas com outras formas de arte, tais como a arte popular, a arte folclórica, a das crianças e a dos pacientes de saúde mental (FINKELSTEIN, 2002).

Por compartilharem de certos aspectos como a não erudição, o autodidatismo e a espontaneidade, os agentes culturais e a crítica especializada buscam permanentemente traçar diferenças, ainda que arbitrárias, entre o que seria a arte *naïf*, reconhecida pelos círculos intelectuais e artísticos no século XX, e essas outras expressões classificadas como não pertencentes ao universo da arte oficial.

Nestes termos, certas abordagens críticas postulam distinguir a arte popular e a arte folclórica da arte *naïf*, tendo em vista que as duas primeiras se caracterizam pela produção coletiva, anônima e repetitiva, enquanto a última é individual, particular e criativa. Com relação à similaridade entre as expressões *naïfs* e as produções feitas por crianças e doentes mentais, a distinção passa a ser considerada nas finalidades e objetivos que cada uma delas estabelece. Desta forma, para as crianças o fazer artístico é um divertimento, para o paciente de saúde mental a tela serve como um canal de expressão de angústias e medos, enquanto para o artista primitivista “trata-se do objetivo de sua vida” (D’AMBROSIO, 1999, p. 164).

Observa-se neste discurso classificatório e distintivo a reafirmação dos valores da arte Moderna que balizam o campo e o mercado artístico e cultural. Seriam a originalidade, a singularidade e a função puramente estética das obras de arte *naïf* os aspectos que as separariam dos objetos comuns e das demais produções pictóricas de cunho amadorístico. Contudo, frente à complexidade de práticas artísticas, operar tal distinção não consiste em uma tarefa fácil.

A aproximação com expressões distantes dos circuitos oficiais de arte, entretanto, permite que em meio às dinâmicas movediças e borradas de delimitações, elementos outros sejam englobados e realocados sob nova lógica classificatória. Com efeito, a arte *naïf*, por ser uma criação que não segue as regras do campo artístico, nem se alinha a escolas e movimentos artísticos, e por negligenciar qualquer tipo de formação e cultura artística, não oferece critérios claramente objetivos que definam o que se reportaria ou não ao seu gênero.

O fato de estas manifestações ignorarem o diálogo com a história do campo artístico e cultural proporcionou que desavisados do legado do passado estético pudessem se afirmar como artistas integrados. Tal fenômeno só foi possível graças ao efeito de uma lógica imanente de um campo elevado a um alto grau de autonomia e habitado por uma dinâmica de ruptura constante com a tradição estética, na qual se torna possível conceber o registro destas manifestações artísticas na história da qual elas mesmas são indiferentes e estranhas (BOURDIEU, 1996).

Indubitavelmente, a radicalização do desligamento com os padrões técnicos, formais e estilísticos acadêmicos, realizada de maneira mais decisiva pela linguagem moderna, proporcionou a inscrição destas expressões “independentes da história e do estilo” (MERIN, 1978, p.13) no movimento de superação e fissura promovido pela vanguarda moderna.

As correlações feitas pelos artistas ocidentais Pablo Picasso (1881-1973), Paul Gauguin (1848-1903) e Henri Matisse (1869-1954) entre os ideais da arte moderna e as características da arte *naïf*, seja pela evocação destes elementos de estética africana e ibérica em suas produções (vide *Demoiselles d'Avignon* de Picasso), ou pela perseguição dos equivalentes icônicos do primitivismo que expressassem os modos artísticos mais “diretos” e “simples”, promoveram a inserção dessas manifestações artísticas “sorradeiras” nos trilhos da história que as renega.

Este movimento paradigmático abriu precedente para a tentativa de “amadores” desprovidos de competência histórica se intitularem pintores do gênero *naïf*. O nível elementar de técnicas pictóricas, expressa pelas sintetizações formais, ausência de escala naturalística e deformações imagéticas, permite, em certa medida, que qualquer indivíduo com escassos conhecimentos de desenho e pintura, pautado no repertório prescrito do “pitoresco”, do “exótico” e do “infantilismo”, possa realizar trabalhos desse caráter.

Compete à crítica especializada a tarefa de traçar os arbitrários limites entre o que seria um trabalho amador e uma obra de arte, enquadrando essas produções como “primitivos”, “primitivos gauches” ou “acadêmicos ratés” (AQUINO, 1978, p.12). Uma vez denotada a artificialidade da cosmologia cultural, tais objetos assumem uma definição aproximada da categoria *Kitsch*, arte esta entendida como aquilo que já surge consumido (FROTA, 1977); muito embora, para a clientela média, o quadro que apresenta essas

características imediatamente identificadas com o gênero *naïf* satisfaça sua necessidade de compra, ainda que ela não esteja relacionada a uma finalidade puramente estética, distante e desinteressada, mas a um objetivo prático e funcional, emprestada a outros objetos passíveis de provocar esta genérica satisfação artística.

O PROCESSO DE SINTETIZAÇÃO FORMAL E ESTILÍSTICA DE CHICO DA SILVA E A DISJUNÇÃO DE SUA OBRA SINGULAR E COLETIVA

No caso específico de Chico da Silva, para além desses aspectos mais gerais que abrangem o campo de produção *naïf*, outro fator que contribuiu para a proliferação dos quadros a sua maneira, foi o movimento de intensa sintetização formal e estilística que o Pintor realizou em sua obra em meio ao período de crescimento da comercialização pictórica.

Observa-se na comparação entre os quadros que foram celebrados pela crítica internacional na década de 1940 e aqueles que se encontravam nos mais diversos canais de escoamento do mercado cearense de pintura dos anos de 1960 uma clara disjunção que expressa a escolha pela simplificação do processo de execução, tomada em função, em grande medida, das mudanças feitas por Silva no plano material, tais como a passagem do guache para óleo e do papel-cartolina para o dúpex.

Com efeito, é perceptível nessa alteração de tintas e suportes que os detalhes plásticos e variações temáticas dos trabalhos do Pintor foram simplificados gradativamente a um conjunto elementar de motivos padronizados e a um modo de composição de caráter pré-determinado e uniforme. Segundo Detlev Noack, professor de História da Arte da Universidade de Kassel, Alemanha, ao fazer esse movimento, Silva acabou por se tornar um mito popular, na sua leitura, “a perfeição de detalhes dos seus primeiros trabalhos, que o tornaram famoso no mundo inteiro, foi substituída por uma técnica da produção quase mecânica, daí a proliferação que gerou” (APUD MAGALHÃES, 19975, p.1)

Os primeiros quadros de Silva, realizados sob a subvenção de Jean-Pierre Chabloz, seu “descobridor” e principal agente cultural³, traziam características singulares que o particularizavam entre outros representantes da tradição primitiva. Seriam elas um modo único de pintar, a utilização de técnicas incomuns e a singularização do universo temático (RODRIGUES; OLIVEIRA, 2016).

No que diz respeito ao modo de pintar, o efeito cromático das tonalidades cruas e chapadas, empregadas sobriamente, sem matizes, emprestava um efeito ornamental e decorativo, que, em estado fronteiriço como o tratamento amador de cores primárias, denotava a orientação intuitiva e direta, imputada a um autor singular.

³ O crítico e artista suíço Jean-Pierre Chabloz conheceu Chico da Silva no início da década de 1940, em Fortaleza, e se tornou um dos seus principais incentivadores. Nos anos 50, Chabloz levou as obras de Silva para a Europa em uma mostra itinerante de grande repercussão. Na França, publicou uma matéria sobre o caráter revolucionário da pintura de Silva no *Cahier D'Art* intitulada *Um indien brésilien re-invente la peinture*.

Com relação ao universo temário, se mostrava predominante a forma mais literal do primitivismo, que tem nas representações da natureza selvagem, bichos e plantas sua mais emblemática identidade icônica. Ainda que tratadas de forma não realista, as temáticas se ancoravam nesse repertório; desta forma, “De fato, ela permite configurar a percepção imediata da realidade, antes de tudo, por meio de uma plasticidade mais imaginativa que rememorativa” (RODRIGUES; OLIVEIRA, 2012, p. 273).

Caracterizada pelo conflito, esta natureza assinalava para o conceito popular que alimentou a noção transmitida a respeito de arte primitiva, mediante a relação entre agressividade e os impulsos instintivos do universo “primitivo” (PRICE, 2000). Nesta cosmologia, a natureza só se apresenta harmoniosa “[...] nos momentos em que os bichos formam seus grupos familiares, se alimentam de acordo com a hierarquia natural e encontram espaços separados em que repousarem; figura e fundo se fundem” (SILBERSTEIN, 1977, p.230).

Nos quadros de Silva, a agressividade encontra-se manifesta, quando aves, répteis e peixes fantásticos se agitam uns contra os outros para competir pelo alimento ou demarcar território. Numa leitura informada por estas noções comuns de primitivo, estaria o Pintor correlacionando, metaforicamente, o mundo dos homens ao universo animal ao transferir, para o âmbito dos bichos, tendências humanas em estado de “primitivismo” (OLIVEIRA, 2015, p. 158).

A presença da figura humana no conjunto de sua obra, quando raramente se apresenta, está transposta ao universo animal pela fusão de seus fragmentos desmembrados com partes de bichos espantosos, denotando nesta violação da integridade do homem a identificação e a extensão entre o homem e o animal e entre o animal e o homem.

Nas composições produzidas depois da saída de Silva do Museu de Arte da UFC, no início dos anos de 1960, instituição na qual Chico trabalhou de forma remunerada produzindo obras, persistiu o temário das plantas e dos animais ameaçadores; entretanto, é nítido que, no contexto do crescimento da comercialização dos seus quadros, esses elementos passam a figurar no plano pictórico de forma mais simplificada, reduzidos aos aspectos imediatamente identificadores e representativos do conjunto da obra de Silva, depurada em esquemas elementares e básicos.

Com a extensão da produção solitária aos ateliês coletivos será elaborado um conjunto de prototipias; derivadas da matriz temática do Pintor acreano, elas se referenciavam nos principais aspectos da sua obra original (motivos alegóricos, pontilhado marcante, traçado cadenciado e presença de cores cruas), assim como na ideia predominante de arte primitiva caracterizada pelo exagero da distorção do traço e da desobediência às regras de simetria, tridimensionalidade e perspectiva (FROTA, 1977).

Os padrões permitiam a observância de determinados esquemas de composição, contudo, não inviabilizavam que outros elementos fossem agregados ao modelo original. Portanto, subsistem nesta dinâmica de reprodução aspectos que problematizam a compreensão da feitura dessas telas pelos ajudantes mais próximos de Silva e os moradores do Pirambu como puramente mecânica e condicionada.

Os pintores não perseguiram, nestes termos, reproduzir de forma fidedigna obras já conhecidas de Chico como *Oriodime* e *Cabloco Peruano*, mas os aspectos que caracterizavam estas obras como supostos trabalhos de Chico, tais como a presença do pontilhismo, o tratamento de cores cruas, o universo temário primitivo etc.

Esta forma de reproduzir distingue os pintores do Pirambu de outros casos de produção em massa de cópia de arte. Os produtores de Dafen, por exemplo – pintores da província chinesa de Guangdong especializados em reproduzir grandes obras clássicas da história da arte ocidental –, se dedicavam a executar réplicas fidedignas de quadros consagrados, como a *Monalisa* de Leonardo Da Vinci e *Os Girassóis* de Van Gogh (PINHEIRO-MACHADO, 2011). Não seria esta a finalidade dos produtores do Pirambu.

No caso dos pintores do Pirambu, a particularidade das obras advém da capacidade de apropriação da linguagem e do estilo, mesmo que de forma estereotipada e alegórica, e de perseguição do processo de concepção do autor, sem com isso questionar a originalidade da obra. A obra de Silva é tratada, desta maneira, como imitável, porque é exemplar, e inimitável, porque não é possível meramente repetir (PAREYSON, 2005).

Negligenciando o ato ilegal de copiar a assinatura de outra pessoa, estas obras produzidas em regime coletivo poderiam ser abordadas sob a perspectiva das práticas artísticas vanguardistas que se encontram no limite do plágio, da contrafação e da cópia, com base na utilização e reprodução de imagens realizadas por outros autores. As leituras *pos-factum*, feitas pela crítica artística, trataram de fazer este movimento de relativização na compreensão do fenômeno do Pirambu.

No ano de 2014, a exposição “A Realidade do Sonho” organizada pelo Banco do Nordeste de 11 de junho a 31 de julho, mostrou o diálogo entre artistas contemporâneos (Eduardo Frota, Júlio Leite, Lourival Cuquinha, Solon Ribeiro e Yuri Firmeza, entre outros) e o trabalho do Pintor *naïf* e da sua “Escola” de pintura, denotando o pioneirismo do Artista na descentralização da autoria singular e no estabelecimento de dinâmicas coletivas e colaborativas na produção artística, aspectos promulgados pelos movimentos da Arte Contemporânea, especialmente, pelos citacionistas, simulacionistas e apropriaacionistas.

Sob esta perspectiva, a dinâmica do Pirambu não estaria suprimida a mera reprodução automática e monótona dos padrões estabelecidos por Silva. Ao se converter em uma maneira de pintar, Chico da Silva passa a ser apropriado como linguagem, viabilizando que, em meio aos processos de reprodução e decalque das prototípias, outras variações imagéticas pudessem ser elaboradas e criadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se dizer que Chico da Silva é “um artista cuja realização não está reduzida a sua obra assinada” (ALPERS, 2010, p.312). Tal estatuto se conformou com base na extensão da sua produção aos ateliês coletivos e aos muitos grupos residenciais do bairro Pirambu, na Fortaleza da década de 1960.

A transformação do que antes fora um estilo único e singular em uma maneira de pintar, disseminada entre homens, mulheres e crianças, foi possível, em grande medida,

pelas condições particulares do campo de produção *naïf*, que, em seu estado limite com outras formas de arte de cunho amador, permitiu a afirmação de produtores “amadores” como artistas integrados aos circuitos artísticos oficiais.

Assim como pelo processo de sintetização formal e estilística operada por Chico da Silva, que, ao efetuar a disjunção entre os seus primeiros trabalhos e aqueles que foram comercializados com base em uma oferta elástica, viabiliza que a sua densidade figurativa seja depurada e mais facilmente apropriada por pessoas de nível técnico muito variável.

Muito embora o regime coletivo se caracterize pela estandardização dos trabalhos do Pintor acreano, esta reprodução se dará não pela execução fidedigna de obras mais conhecidas do Artista, mas pela busca de seus elementos temáticos e formais imediatamente identificadores, que reportam a singularidade e o modo único de pintar de Chico da Silva.

Nesta dinâmica, a conversão do Artista em uma maneira de pintar dá margem para a elaboração de outras variações que estendem a matriz germinal e a fórmula criadora, incorporando ao repertório de Silva outros elementos. Ante esta mútua referência, já não se pode definir quem agiu e quem recebeu a ação de influência. Conforme Baxandall assinala, ocorre, neste sentido, uma inversão de posição entre ativo e passivo no campo das interferências pictóricas, considerando que “As artes são jogos de posição, e cada vez que um artista sofre uma influência reescreve um pouco a história da arte” (2006, p.103).

REFERÊNCIAS

- ALPERS, Svetlana. *O projeto de Rembrandt: o ateliê e o mercado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- AQUINO, Flavio. *Aspectos da pintura primitiva brasileira*. Rio de Janeiro, SPALA, 1978.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo : Companhia das Letras, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*; tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- COUTURE, Francine. Le marché des chromos: une industrie culturelle? *Revue Intervention*, n. 12, p. 6-8, jun. 1981.
- D'AMBROSIO, Oscar. *Os pincéis de Deus: vida e obra do pintor naïf Waldomiro de Deus*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 1999.
- FINKELSTEIN, Lucien. *Arte Naïf: na origem das origens*. Rio de Janeiro: Edições MIAN/ Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil, 2002.
- FROTA, Lélia Coelho. “Liminaridade da obra de Francisco da Silva face aos modos ‘normais’ da criação artística no Brasil”. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, vol. VIII, n.1-2, p. 219-232, 1977.
- GALVÃO, Roberto. *Chico da Silva e a escola do Pirambu*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1986. 101p.
- OLIVEIRA, Gerciane Maria da Costa. *É ou não é um quadro Chico da Silva? Estratégias de autenticação e singularização no mercado de pintura em Fortaleza*. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza, 2015.
- MAGALHÃES, Graça. Pirambu: todos pintam “Chico da Silva”. *Tribuna do Ceará*, Fortaleza, 10-5-1975, p.1.
- MERIN, Oto Bihalji. *Les peintres naïfs*. Editora Delpire, n/d.
- PAREYSON, Luigi. *Estetica: teoria della formatività*. Milano: Tascabili Bompiani, 2005.

PINHEIRO-MACHADO, Rosana. Mona Lisa made in China: refletindo sobre cópia e propriedade intelectual na sociedade chinesa a partir do caso de Dafen. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 3, 2011/2012. Disponível em: <<http://www.revistaproa.com.br/03/mona-lisa-made-in-china-refletindo-sobre-copia-e-propriedade-intelectual-na-sociedade-chinesa-a-partir-do-caso-de-dafen/>>. Acesso em: 24 abr. 2016.

PRICE, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

RODRIGUES, Kadma Marques; OLIVEIRA, Gerciane Maria da Costa. “Arte coletiva ou singular? Trocas e intercursos entre a produção pictórica de Chico da Silva e a Escola do Pirambu”. In: BUENO, Maria Lucia (org.). *Sociologia das artes visuais no Brasil*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

_____; OLIVEIRA, Gerciane Maria da Costa. “Autenticidade, agenciamento e reconhecimento internacional: a trajetória do artista “naïf” Chico da Silva”. In: BÔAS, Glaucia Villas; QUEMIN, Alain (Orgs). *Arte e vida social: pesquisas recentes no Brasil e na França* (projeto Saint Hilaire). Marseille: Open Edition Press, 2016. Disponível em: <<http://books.openedition.org/oepe/482>>. ISBN: 9782821855892. DOI: 10.4000/books.oepe.482>.

SILBERSTEIN, David A. Colonialismo e cultura popular: o caso Chico da Silva. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, vol. VIII, n.1-2, p. 219-232, 1977.

Recebido em 30/09/2016. Aprovado em 12/03/2017

Title: *When does an individual artistic style become a way of painting? The case of the naïve artist Chico da Silva*

Abstract: *The present article seeks to problematize the phenomenon of dissemination of Chico da Silva (1910-1985) singular painting style between a legion of anonymous artists in Ceará in the 1960s. The analysis starts from the internal order of the painter's work for an external dimension, considering as means of understanding both the plastic and stylistic elements present in the canvases, and the context of inscription of this artistic work. By extending his production to the collective ateliers, involving third parties in the rendering process of his canvases, Silva allowed the insertion of people who had never had contact with him, conforming a great number of anonymous in manufacturers of professional pictures. It is the particular conditions of the naïf production field, as well as Silva's formal synthesizing process, operated on the basis of the intensification of the pictorial market, which will allow the entry of people distant from official aesthetic circuits into a dynamic of artistic production.*

Keywords: *Naïve Art. Collective production. Reproduction.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.12022017315-331>

“ADÃO E EVA NO PARAÍSO”: A FORÇA DOMINADORA DO SÍMBOLO NO DIZER DE UM CONTO DE EÇA DE QUEIRÓS

João Bartolomeu Rodrigues*

Elsa Maria Gabriel Morgado**

Luciana Cabral Pereira***

Levi Leonido Fernandes da Silva****

Resumo: “Adão e Eva no Paraíso” é um conto de Eça de Queirós. Nele trava-se um interessante diálogo entre duas visões epistemológicas em permanente confronto: por um lado a Bíblica, representante do criacionismo e, por outro, a perspectiva evolucionista. Eça trava, assim, um diálogo entre as duas perspectivas referidas, nunca excluindo uma em detrimento da outra, assumindo uma posição neutra. A tetractis pitagórica serve de estrutura formal ao conto. Esta pirâmide é preenchida e ornamentada com os recursos e a força dominadora que os símbolos lhe emprestam: por um lado, os números concorrem para compor as sequências temporais (da criação e da evolução) que compõem o enredo; por outro, a simbologia dos elementos vai fazendo subir, degrau a degrau, o estado de hominização de Adão, na complementaridade de Eva que bate as pedras da civilização, rumo à perfeição que se manifesta na atividade artística.

Palavras-chave: Discurso simbólico. Género textual. Conto “Adão e Eva”. Eça de Queirós.

INTRODUÇÃO

A presente investigação consiste na análise do conto “Adão e Eva no Paraíso”, de Eça de Queirós (1845-1900), nos planos mítico-religioso e simbólico (GONÇALVES; MONTEIRO, 2001). Estamos, assim, diante de um conto essencialmente descritivo, cuja mundividência da temática é judaico-cristã, onde as personagens retiradas do texto bíblico mantêm o mesmo carácter simbólico do Génesis.

Depois de uma leitura mais aprofundada facilmente constatamos que estão patentes duas perspectivas em permanente diálogo. Por um lado, a perspectiva bíblica, representante do criacionismo e, por outro, a perspectiva evolucionista. Tal como assevera Gonçalves e

* Doutor em Ciências da Educação. Professor da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro - Portugal. Gabinete de Filosofia da Educação da Universidade do Porto - Portugal. E-mail: jbarto@utad.pt.

** Doutora em Ciências da Educação. Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos da Universidade Católica Portuguesa - Braga, Portugal. E-mail: elsagmorgado@gmail.com.

*** Doutora em Didática das Línguas. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro - Portugal. Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura Espaço e Memória (CITEM), Porto, Portugal. E-mail: cabral.luciana@hotmail.com.

**** Doutor em Ciências da Educação. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro - Portugal. Diretor da Revista Europeia de Estudos Artísticos. Diretor do Doutoramento em Ciências da Educação da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes da Universidade Católica Portuguesa - Porto, Portugal. E-mail: levileon@utad.pt.

Monteiro (2001, p. 24) ao mencionar que “Eça trava um interessante diálogo entre estas duas perspectivas, nunca excluindo uma em detrimento da outra, assumindo uma posição neutra”.

Em qualquer pesquisa de carácter investigativo há sempre um problema que nos é colocado. Qual é a pergunta ou perguntas de partida a que posteriormente daremos resposta? Neste caso em concreto assumimos as seguintes três questões: 1. Como é que Eça de Queirós lida com a problemática que no seu tempo opunha a tese da criação à perspectiva evolucionista? 2. Qual o contributo da simbologia para uma leitura da ideologia do autor? 3. Em que medida a moral do conto nos revela o perfil ideológico de Eça de Queirós?

Em virtude da delimitação temática a que este tipo de investigação nos compele, propomo-nos abordar tão-somente as problemáticas da criação e da evolução, excluindo outras questões prementes no conto. Dentro das fronteiras estabelecidas, faremos emergir a mensagem que se esconde para além da mensagem que aparece ao nível mais superficial a força dominadora do símbolo, no dizer mensagem subliminar daremos particular atenção a dois aspectos: 1. Análise dos números que surgem referidos ao longo do conto; 2. Apreciação do uso que o autor faz dos quatro elementos (terra, ar, água e fogo) no preenchimento da matriz que preside à estrutura formal do conto –, a tetráctis pitagórica.

1 A CRIAÇÃO

Eça de Queirós dividiu o conto em três partes, que enumerou à romana, não dando títulos a cada uma. A fé ou convicção de Eça, na criação, aparece com toda a clareza, na primeira parte do conto, em dois momentos distintos: 1. A criação da Terra; 2. A Criação do Homem.

Na criação do mundo são referidos dois tempos: 1. O primordial; 2. O advento. No primeiro tempo, o primordial, refere que a “terra existia desde que a luz se fizera, a 23, na manhã de todas as manhãs” (QUEIRÓS, 1988, p. 343), a qual se caracterizava pelo facto de ser

parda e mole, ensopada em águas barrentas, abafada numa névoa densa, erguendo aqui e além, rígidos troncos de uma só folha e de um só rebento, muito solitária, muito silenciosa, com uma vida toda escondida, apenas surdamente revelada, pelo remexer de bichos obscuros, gelatinosos, sem cor e quase sem forma”. (QUEIRÓS, 1988, p. 343).

No segundo tempo, o advento, a terra prepara-se para receber o Homem. “Não! Agora, durante os dias genesíacos de 26 e 27, toda ela se completara, se abastecera e se enfeitara, para acolher condignamente o Predestinado que vinha” (QUEIRÓS, 1988, p. 343). Neste período, a Terra apresenta já um estado de evolução muito avançada. Eça sente necessidade de recorrer ao intertexto do Génesis, a fim de a caracterizar: “No dia 28 já apareceu perfeita, *perfecta* com as provisões e alfaias que a Bíblia enumera, as ervas verdes de espigas maduras, as árvores pródidas do fruto entre a flor, todos os peixes nadando nos mares” (QUEIRÓS, 1988, p. 343). No entanto, essa perfeição, que mais tarde se revelará imperfeita, ficará sujeita às futuras mutações:

A Terra ainda não era uma obra perfeita: e a divina energia, que a andava compondo, incessantemente a emendava, numa tão móbil inspiração que em sítio coberto ao alvorecer por uma floresta, à noite se espalhava uma lagoa onde a Lua, já doente, vinha estudar a sua palidez” (QUEIRÓS, 1988, pp. 357-358).

A criação do homem aparece igualmente desdobrada em dois tempos. O conto começa com a afirmação da crença na criação: “Adão, Pai dos Homens, foi criado no dia 28 de Outubro, às duas horas da tarde” (QUEIRÓS, 1988, p. 343) O segundo tempo da criação do Homem, digamos, com mais propriedade, da recriação do Homem, acontece no mesmo dia 28, quando a oitava hora cintilou e fugiu, toda a Criação se emocionou perante a hominização de Adão:

Então, numa floresta (...), certo Ser, desprendendo lentamente a garra do galho da árvore onde se empoleirara toda essa manhã de longos séculos, escorregou pelo tronco comido de hera, pousou as duas patas no solo que o musgo abafava, sobre as duas patas se firmou com esforçada energia, e ficou erecto, e alargou os braços livres, e lançou um passo forte (...)

(QUEIRÓS, 1988, p. 344).

Este momento de (re) criação do Homem caracteriza-se pela tomada de consciência de si, da natureza e de Deus Criador “e sentiu a sua dissemelhança da animalidade, e concebeu o deslumbrado pensamento de que *era*, e verdadeiramente *foi!* Deus que o amparara, nesse instante o criou” (QUEIRÓS, 1988, p. 344).

No entanto, este estado de hominização, apesar de Adão já se ter libertado do galho da árvore, ainda pertence ao estado selvagem, porque ainda não é autónomo, o seu estado ainda requer a mão protetora de Deus:

Nesses bruscos ímpetos, quantas vezes se desequilibrou, e as suas mãos se abateram desamparadamente, sobre o solo de mato ou rocha, de novo precipitado na postura bestial, retrogando à inconsciência, levanta os olhos de âmbar lustroso para os céus, onde, confusamente, sente alguém que o vem amparando – e que na realidade o levanta (QUEIRÓS, 1988, p. 346).

2 A VIA DOS NÚMEROS O DIA E A HORA DA CRIAÇÃO

O conto começa com a seguinte afirmação: “Adão, Pai dos Homens, foi criado no dia 28 de Outubro, às duas horas da tarde” (QUEIRÓS, 1988, p. 343). Neste sentido, Chaboche refere que “vinte e oito é o número dos dias do mês lunar (médio). Mas é também o número de anos de um ciclo solar (após o qual os dias da semana se reproduzem nas mesmas datas)” (1979, p. 172).

Ao colocar o aparecimento do homem a 28 de Outubro, Eça atribui-lhe o papel de hermafrodita, pois 28 relaciona-se com a lua (mês lunar) e com o sol (ciclo solar). Isto significa que Adão é, em si mesmo, Homem e Mulher. A leitura de 28 (2+8=10). Este «10» representa o número do mês – Outubro.

O facto de considerar Adão como hermafrodita, significa que Adão é o homem perfeito e completo. Por outro lado, o «10» - que na simbólica da árvore da vida é Malkuth - exprime a ideia de mundo.

Ao ser criado a 28 de Outubro, Adão é o ser perfeito para o mundo. A ideia de perfeição concretiza-se neste dia. Eça refere-a com a repetição do mesmo adjetivo, em português e latim: “No dia 28 já apareceu perfeita, *perfecta*, com as provisões e alfaias que a *Bíblia* enumera” (QUEIRÓS, 1988, p. 342).

A criação do mundo e do homem são do signo Escorpião. O escorpião vê o afastamento do Sol e o adormecimento da natureza. É o Outono. Tempo da nostalgia e da melancolia. O Outono pela coloração da morte, pelo carácter intimista que proporciona, favorece o isolamento que agrada a Eça. A criação do homem será a criação de Eça, que assim se retracta?

Pitágoras dirige-se a Policarpo nestes termos:

A metade (dos meus alunos) estuda a admirável ciência das matemáticas. A eterna natureza é objecto dos trabalhos de um quarto (desses alunos). A sétima parte deles entrega-se à meditação e ao silêncio. Além disso, há três mulheres, das quais a mais notável é Teano. Esse é o número dos meus alunos que é também o das minhas musas (CHABOCHE, 1979, p. 172).

Consideremos, agora, o mês da criação, outubro.

Contém uma dupla possibilidade: a) pelo nome relaciona-se com os «8»; b) pela localização no ano com os «10». Relativamente à primeira possibilidade, este exprime a encarnação do espírito na matéria. Esta, a partir de agora, cria e automatiza-se. Exprime a transição de uma estrutura, de uma situação, ou de um ritmo para outro.

Número da prova, da iniciação e número da ressurreição. É o dualismo humano elevado ao cubo (2^3): o homem relacionando-se consigo, com a natureza, com o universo. Corpo, alma e espírito. Por isso, exprime o “homem perfeito em seu domínio das leis cósmicas” (PANETH, 1976, p. 38). Ou seja, situa o homem entre o céu e a terra, onde assume a função de mediador. Possui a lei natural e a lei divina. Por sua vez, a segunda possibilidade, indica a maior perfeição possível. Daí que o homem seja o ser mais perfeito da natureza. Liga-se na Cabala Judaica com a árvore sefirótica, que aparece na terceira parte do conto. O homem é a harmonia da criação. Local de convergência e local de domínio, sobretudo através do homem-anjo “porque ao lado de Adão velava uma figura séria e branca, de asas brancas fechadas, os cabelos presos num aro de estrelas, o peito guardado numa couraça de diamante, e as duas refulgentes mãos apoiadas ao punho de uma espada que era de lume – e vivia” (QUEIRÓS, 1988, p. 357). Colocada a vida do homem na terceira parte do conto, significa que Eça lidou com o *número de homem*, o terceiro¹. O «10» relaciona-se com a tetráctis pitagórica que significa a união dos 4 elementos. O «10» é o fogo, o elemento superior dentro desta estrutura. Exprime a “criação universal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 262), a totalidade em movimento.

¹ O *número de homem* obedece à seguinte fórmula: n^2+1 . São número de homem os três primeiros: 2, 5, 10, se aplicarmos a n os valores de 1, 2, 3. Pode relacionar-se este facto com a hora da criação: 2 horas da tarde, ou 14 horas. A leitura de 14 é 5 ($1+4=5$).

O «10» corresponde ao cruzamento das horas ($14=5 \times 2=10$). O 2×5 indica a dualidade do ser humano: vitorioso, mas simultaneamente cheio de «temor» e «miséria». São, no entanto, o medo e a miséria que promoverão a humanização.

As 2 horas da tarde = 14 horas. Em “2 horas da tarde” surge o problema do «2» e do «14». O «2» é o reflexo do um e estabelece o homem como reflexo do Criador. Indica a dualidade, base do ser humano, embora salientando, por ser número par, o carácter feminino. Exprime a simetria em oposição e complementaridade fecunda. Indica o ritmo primeiro, binário e o movimento.

Na segunda parte, desenvolve as primeiras peripécias do homem no mundo: a primeira surpresa, os primeiros sustos. O homem contempla o desaparecimento do mundo anterior a ele servindo, quase à maneira do pensamento de Pascal, do ponto que liga os dois infinitos.

No final da segunda parte surge a mulher. Corporiza-se, deste modo, o masculino e o feminino. Dentro da maçonaria, o «2» exprime as duas colunas exteriores ao templo: a masculina – *Yakîn* (à direita) - e a feminina – *Boaz* (à esquerda)². Os nomes vêm do Antigo Testamento, do templo de Salomão (IRs³ 7,41; 2Cr⁴ 3,17). O homem e a mulher são os dois suportes da evolução e do progresso. A esse respeito, Mattéi (2000, p. 30) refere que “a escola pitagórica foi, para o mundo ocidental, o primeiro modelo de uma sociedade secreta e, pois, fechada em suas particularidades – a franco-maçonaria emprestará dela inúmeros símbolos essenciais”.

Por sua vez, o «14» exprime a prova, a dureza, o medo, a morte iniciática. Ao longo do texto o medo, a dureza predominam e condicionam a vida do homem em constante ato iniciático.

Pela leitura indica o número «5», o número do homem físico em que, pelo facto de ser impar, se manifesta a preponderância masculina.

OS DIAS DA CRIAÇÃO DO MUNDO E DO HOMEM

Na primeira parte do conto surge uma sequência numérica, a saber: 23, 24, 25, 26, 27, 28. Podemos questionar-nos: porquê estes dias? A leitura deles pode indicar-nos algo: $23 = 5$; $24 = 6$; $25 = 7$; $26 = 8$; $27 = 9$; $28 = 10 = 1$.

23 de Outubro – “A terra já existia desde que a luz se fizera, a 23, na manhã de todas as manhãs” (QUEIRÓS, 1988, p. 343). Ao situar a criação do mundo e da luz, em «23», Eça de Queirós atribui-lhe o significado de templo ao mundo, à terra. O «5» indica o templo, a união do homem com a mulher, a união do par com o impar. Por isso no final do conto surge a referência às três colunas internas da Loja Maçónica: força, beleza e sabedoria:

² *Yakîn* = «il stabilizara» et *Boaz* = «en lui la force» ou «dans la force». Esta nota é retirada da TOB (Traduction Oecoménique de la Bible), da nota v, correspondente a 2Cr 3,17.

³ I Livro dos Reis.

⁴ 2.º Livro das Crónicas.

Já não receio que a terra instável vos esmague; ou que as feras superiores vos devorem; ou que, apagada, à maneira de uma lâmpada imperfeita, a energia que vos trouxe da floresta, vos retrogradeis à vossa árvore. Sois já irremediavelmente humanos e cada manhã progredireis, com tão poderoso arremesso, para a perfeição do corpo e esplendor da razão (QUEIRÓS, 1988, p. 370).

Depois prolonga-se pelos dias 24, 25, 26 27 e 28. Eça segue a teoria bíblica dos seis dias.

24 de Outubro - Embora o dia 24 faça parte do «período de tempo» da criação, este dia não aparece referido explicitamente no texto, deixando clara a ideia de que Eça não está preocupado com a descrição pormenorizada, tal como acontece no texto do Génesis, mas tão simplesmente com a ideia que o número «6» (os dias da criação) encerra em si mesmo. O número «24» aparece implicitamente referido no texto, tendo presente a leitura de «24», isto é: $2 + 4 = 6$. O «6» é o número dos dias da criação e é um número imperfeito, por isso, o «24», não pode aparecer referido explicitamente, uma vez que não se reveste de dignidade para preparar a vinda daquele que há-de realizar a perfeição. Por outro lado, o «24» liga-se à fonte original, a todo o processo criador, à necessidade de ordem, à harmonia do céu e da terra. É o sentido esotérico da primeira palavra da *Bíblia: Bereshit bara* (No princípio). Igualmente “constitui a primeira palavra do Evangelho de S. João [εν αρχη ην ο λογος], uma das luzes da loja maçónica” (CHABOCHE, 1976, p. 134).

25 de Outubro - Por oposição ao dia 24, este já aparece, bem explícito, no texto. Caminhamos para a perfeição, ou seja, o «25», que tem por leitura o 7 ($2+5 = 7$), indica a complementaridade viva entre o Criador e a criação. É a música do Universo, a harmonia das esferas. Mas o «7» ainda avança mais. É o número da “relação viva entre Deus e o homem” (CHABOCHE, 1976, p. 135), a “síntese do conhecimento e do amor” (CHABOCHE, 1976, p. 137), o número do templo (e o templo vivo é o homem), o número da iniciação e do ciclo da vida.

Contudo, mais especificamente, o «7» simboliza a reintegração do espírito e da matéria, do tempo e da eternidade, numa unidade única e reconciliada, em que o espírito se alia à matéria (3+4) e o tempo se funde na eternidade (CHABOCHE, 1976, p. 143); o «7» é o número do templo. No conto, o «7» aparece ainda numa outra expressão e que Chaboche (1976, p. 348) questiona

Mas quem pode garantir estes bosques e estes bichos, pois que desde esse dia de 25 de Outubro, que inundava o Paraíso de esplendor outonal, já passaram, muito breves e muito cheios, sobre o grão de pó que é o nosso mundo, mais do que sete vezes setecentos mil anos?

Aqui, porém, em lugar de só referir o número «7», Eça de Queirós chama a atenção para mais dois: o 100 e o 1000. O mundo é o templo edificado por Deus à sua glória. Daí que Eça de Queirós reitere o exemplo do «7» elevando-o à classe das centenas de milhares. As centenas individualizam uma realidade numa realidade mais vasta. É a situação da terra em relação ao universo. Significa a perfeição da vida.

O 1000 relaciona-se com o cosmos, o universo, que na perspectiva de Chevalier e Gheerbrant,

Pode-se lembrar aqui a doutrina dos sete milenários, tal como ela se apresenta na epístola de Barnabé, em relação com a gnose judaico-cristã do Egípto. A semana cósmica era constituída por sete milenários. A divisão do mundo em sete milenários não pertence ao meio judeu tradicional, mas sim [na] tradição judaica helenizada (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1994, p. 452).

Assim, «sete vezes setecentos mil anos» refere-se ao homem, ao mundo e à terra. Por isso, o dia 25 tem uma «madrugada purificadora», Deus começa a preparar um mundo que seja habitável pelo homem e não só um mundo com vida, sobretudo monstruosa.

Por isso, $7 \times 7 = 49$. Este número significa a realização da viagem, um *términus*, mas igualmente, um ponto de partida. Esta referência ao número 7×700.000 introduz-nos no intertexto do *Evangelho* e lembra-nos, a noção de perfeição, onde Cristo diz a Pedro que tem que perdoar setenta vezes sete vezes. Perdão é uma manifestação de Amor, e por coincidência, o conto termina com a importância do amor.

26 e 27 de Outubro, sem descer a pormenores, refere que foi nestes dias que a criação se preparou. O «26» lê-se «8» e exprime o equilíbrio cósmico, a harmonia, a ordem universais: é a rosa-dos-ventos com os seus 4 pontos cardeais e os quatro pontos colaterais. Indica a Lei e a situação intermédia entre o quadrado e a esfera, entre a terra e o céu. É o número da justiça, daquilo que compete a cada ser do universo. Por isso Javé passou os dias 26 e 27 a completar o Universo: “Agora, durante os dias genesíacos de 26 e 27, toda ela se completara [com um objetivo bem concreto] (...) se abastecera e se enfitara, para acolher condignamente o Predestinado que vinha» (QUEIRÓS, 1988, p. 343.). É a concretização da palavra bíblica: «Deus viu que tudo era bom».

Traduz as articulações, a transição de uma estrutura a outra, a mudança rítmica que produz a harmonia.

O «26» corresponde ao 4º dia da criação, o dia em que o Criador determinou as luzes do firmamento. Igualmente corresponde à totalidade das ordens divinas na criação. Esta totalidade de ordens efetuou-se ao longo de seis dias (Gn⁵ 1, 3.6.9.11.14.20.24.26):

Deus disse: que a luz seja [...] (primeiro dia);

Deus disse: que exista um firmamento [...] (segundo dia);

Deus disse: que se reunam as águas existentes sob o céu [...];

Deus disse: que a terra se torne verde [...] (terceiro dia);

Deus disse: que haja luzes no firmamento [...] (quarto dia);

Deus disse: que as águas ferverem [...] (quinto dia);

Deus disse: que a terra produza seres vivos, segundo a sua espécie [...]

Deus disse: façamos o homem à nossa imagem e semelhança [...] (sexto dia).

A partir do 4º dia começou a formação do Universo humano e deixou de haver a formação das generalidades do Universo. Agora este começava a entrar na relação mais direta com o homem.

⁵ Livro dos Génesis.

No dia 27 extinguiram-se todos os monstros: “Na véspera do advento do homem, Jeová, muito caridosamente afogou todos os iguanodontes nos lodos de um pântano, a um canto escondido do Paraíso, onde hoje se estende a Flandres” (QUEIRÓS, 1988, pp. 361-362). O «27» concretiza-se na leitura «9». O «arrumar da casa» concretiza-se, diversifica-se, pormenoriza-se. As águas mexem-se, os seres vivos surgem conforme a sua variedade.

O «9» significa a totalidade do mundo criado. É o momento final da geração no ovo, cujo eclodir originará a nova realidade. Por isso se reveste de um carácter feminino, lunar. É a manifestação do amor, a germinação para baixo. O «9» marca o final da Criação divina; a partir daí compete ao homem criar.

3 A EVOLUÇÃO A VIA DOS ELEMENTOS

A terceira parte do conto, que recorre a uma maior velocidade diegética, encerra toda a evolução do homem: “E assim Adão e Eva, fugindo do fogo, fugindo da água, fugindo da terra, fugindo do ar, encetavam a vida no jardim das Delícias” (QUEIRÓS, 1988, p. 359). Como consequência de tudo o que ficou dito anteriormente, para Eça, a hominização parte de um triplo princípio: Proteção divina, consciência da miséria própria e sentimento de medo que obriga à sua remoção: Este triplo princípio é comum a toda a iniciação. Fernando Pessoa (1888-1935) retrata-o no poema «O Infante» da Mensagem: “Deus quer, o homem sonha, a obra nasce” (PESSOA, 1997, p. 73).

A partir daqui os saltos evolutivos são os seguintes: 1. A arma; 2. A técnica; 3. O fogo; 4. A tentação da serpente; 5. O cozer (carne assada); 6. O coser; 7. A domesticação; 8. A agricultura; 9. A descendência; 10. A arte. Estes dez elementos recordam a tetráctis pitagórica⁶ que Eça, certamente conhecia, pois é um dos elementos de formação maçónica a que Eça pode ter tido ligação desde 1888 (ARNAUT, 1999). Com estes elementos forma-se a pirâmide pitagórica:

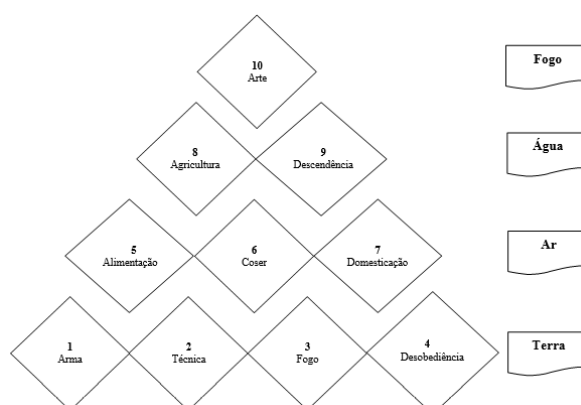


Figura 1. Tetráctis pitagórica

⁶ A tetráctis diz respeito à série dos quatro primeiros números, de cuja soma resulta o número dez: $1+2+3+4=10$

Consideremos os quatro elementos:

A Terra: a arma, a técnica, o fogo e a transgressão referem-se ao domínio da terra. A última dá a dimensão em crescendo de toda a série. Aquilo a que se convencionou chamar «desobediência», ou «queda», acabou por tornar o homem como ser, indivíduo, humano: pensa e distingue o que é bom e mau. A terra é o primeiro elemento que contacta com a humanização, é também o primeiro momento dessa humanização. Largados da árvore, “todas as tradições, as mais orgulhosas, concordam em que Adão, na sua entrada inicial pelas planícies do Éden, tremeu e gritou como criancinha perdida em arraial turbulento” (QUEIRÓS, 1988, p. 346). Começa a luta com a natureza.

Quando um galho alongado o roçasse, decerto nosso Pai atiraria contra ele as garras desesperadas para o repelir e lhe escapar. Nesses bruscos ímpetos quantas vezes se desequilibrou, e as suas mãos se abateram desamparadamente sobre o solo da mata ou rocha, de novo precipitado na postura bestial, retrogradando à inconsciência, entre o clamor triunfal da floresta! (QUEIRÓS, 1988, p. 346).

De seguida, o nosso pai ergue-se, toma a postura humana e começa a ganhar consciência. “E há já consciência, pressa da racionalidade, nos ressoantes passos com que se arranca ao seu limbo arboreal, despedaçando as enredanças, fendendo o bravio denso” (QUEIRÓS, 1988, p. 346). E Adão sai da floresta para o mundo e contempla-o através das “campinas do Eufrates” (QUEIRÓS, 1988, p. 347). A terra é a mãe, a origem de toda a vida. Nela reside o conflito entre a animalidade e o início da racionalidade, a oposição entre o hábito a abandonar e a sublimação, a elevação.

O Ar: até ao «5», o homem reside no estado semiconsciente; agora começa uma nova etapa em direção ao «10», à arte, como manifestação suprema. A costura, a culinária e a domesticação dos animais são as formas mais elementares, da noção de arte, que tende a tornar-se a grande manifestação de arte. Os três elementos seguintes (alimentação, coser e domesticação) referem-se ao ar, como «a justificação» no mundo do homem consciente de si mesmo, “é uma conquista de um ser outrora pesado e confuso que, pelo movimento imaginário e escutando as lições da imaginação aérea, se tornou leve, claro e vibrante” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 78). O ar é o segundo elemento a manifestar-se ao homem. Manifesta-se por “um grande pássaro” (QUEIRÓS, 1988, p. 348) que passa diante do homem que contempla a natureza, “um pássaro cinzento, calvo e pensativo” (QUEIRÓS, 1988, p. 348). Relaciona-se com o esforço de compreensão: “O nosso Pai venerável, com a fusca face franzida, no doloroso esforço de compreender, pasmava para aquele pássaro, que ao lado, sob o abrigo de azáleas em flor, terminava muito gravemente a construção de uma cabana” (QUEIRÓS, 1988, p. 348). Termina, no entanto, pesarosamente: “Mas o Pai dos homens, nessa tarde, ainda não compreendeu” (QUEIRÓS, 1988, p. 348). Vê, no entanto, como se constrói uma cabana. O ar e o fogo são elementos ativos enquanto a terra e a água são passivos. Por isso, quando o homem começa a atividade abandona a terra e contempla o pássaro, símbolo do subtil; daí que o homem ainda não compreenda. Mas constitui a base para a liberdade a usufruir; a condição para a imaginação, a partir do pesado da terra e da confusão inicial. Por isso, o pássaro roça o nosso Pai quando este se encontra perante a totalidade da natureza, totalidade que ele admira sem compreender, nem destrinçar.

A Água: os dois elementos seguintes: a agricultura e a descendência ligam-se com a água – elemento essencial para a criação das plantas e do homem (feto). Com a água a humanização dá um grande salto em frente. Relaciona-se com o apetite: “Adão vai arfando entre o apetite daquela resplandecente Natureza e o terror dos seres nunca avistados” (QUEIRÓS, 1988, p. 348). Com a água relaciona-se, também, a energia: “Mas dentro dela borbulha, não cessa, a nascente sublime, a sublime nascente de Energia” (QUEIRÓS, 1988, p. 348). É a energia que desenvolverá as potencialidades humanas, como afirma Queirós (1988, pp. 348-349), ao referir-se aos “dons que estabelecerão a sua supremacia sobre essa natureza incompreendida e o libertarão do seu terror”. É com a água que chega a linguagem: “Adão solta roucas exclamações, gritos com que desafoga, vozes gaguejadas, em que por instinto reproduz outras vozes” (QUEIRÓS, 1988, p. 349), inicialmente imitações, prosopopeias, e, por fim, já palavras. A água é mãe e matriz. A palavra que se pronuncia primeiramente, «mãe», foi substituída no conto pela água: «Lhlâ! Lhlâ» (QUEIRÓS, 1988, p. 349). É a fecundação da alma do pensamento, a grande revelação, ainda informe, mas já saborosa, sensual.

O Fogo surge no final do primeiro dia de Paraíso de Adão. Inicialmente é uma manifestação divina. Adão dorme e todos os animais se colocam diante dele, prontos a devorá-lo.

Só que (...) nada conseguem, porque ao lado de Adão velava uma figura séria e branca, de asas brancas, fechadas, os cabelos presos num aro de estrelas, o peito guardado numa couraça de diamante, e as duas refulgentes mãos apoiadas ao punho de uma espada que era de lume (QUEIRÓS, 1988, p. 357).

O fogo impõe a supremacia do homem sobre os outros elementos da natureza. Só mais tarde o homem entrará em contacto com a presença, a fabricação do fogo.

Por fim, a arte funciona como o grande fogo que tudo transforma, daí que – logo no início do segundo dia – a ocupar o centro matemático do conto – surja Eva tirada do Homem, durante o sono. Razão e bondade (Eva, a mulher, a água) – é a união dos contrários que permite a reprodução, que se complementa o ser humano total.

A conclusão é que o homem é a manifestação do homem-anjo – o homem superior, o homem que se afirma pensamento. Pode revestir-se de dois aspectos: ou o fogo da iluminação e da razão, ou o fogo da paixão.

Chegados a este ponto, o homem imortaliza-se e manifesta o estado perfeito. Nesse caso, o Homem é o templo acabado e com vida interior. Daí que depois desta descoberta da hominização, Eça foque o nome das três colunas interiores do templo maçónico: Força, Beleza, Inteligência/sabedoria.

Falta, no entanto, referir a seiva que alimenta e percorre a árvore da vida, da iniciação. Essa seiva é o amor. E Eça termina o conto com a apologia do amor.

4 A TETRÁCTIS PITAGÓRICA, UMA MATRIZ À MEDIDA DA DIMENSÃO DE EÇA

O «destino» de Eva (com Adão) está doravante traçado: “por ela, Deus continua a criação superior, a do reino espiritual, a que se desenrola sobre a Terra o lar, a família, a tribo, a cidade. É Eva que cimenta e bate as grandes pedras angulares na construção da humanidade” (QUEIRÓS, 1988, p. 366).

Retomemos a matriz pitagórica, acima referida, preenchida com os elementos extraídos do conto, a fim de verificarmos o percurso evolutivo que o Homem teve de calcorrear, desde que iniciou esta aventura da hominização, até à meta da perfeição:

1- A arma: Os primeiros quatro elementos (arma, técnica, fogo e desobediência) referem-se, como vimos, ao domínio da terra. Depois da tomada de consciência de si, dos perigos que o espreitam, privado da proteção divina, o medo apodera-se do homem. É numa situação de ameaça que o Homem, como que num instinto de defesa, faz pela primeira vez uso da sua energia inteligente. Perante a ameaça inesperada das patas negras e da goela sangrenta do pai dos Ursos “na apertada ânsia de defender a sua fêmea, o Pai dos Homens arremessou contra o Pai dos Ursos o cajado a que se arrimava, um forte galho de teca, arrancado na mata, que findava em lasca aguda (...). E o pau atravessou o coração da fera” (QUEIRÓS, 1988, p. 363).

2 - A técnica: Depois da primeira façanha, ainda quase instintiva, e da respetiva tomada de consciência do significado do ato, Adão e Eva mergulham na floresta e transformam-na em oficina donde extraem ramos destramente quebrados em lasca:

Ah!, que soberbo estalar de hastes, pelo fundo bosque, através da frescura e da sombra, para a obra primeira da redenção! Selva amável que foste a primeira oficina... Quando da mata largaram, fumegando de suor, para recolher à toca distante, nossos Pais veneráveis vergavam sob o peso glorioso de dois grossos molhos de armas” (QUEIRÓS, 1988, p. 363). Ao fabrico da lança segue-se o do martelo: “apanha um pedregulho, bate a rocha, arranca a lasca... E eis o martelo! (QUEIRÓS, 1988, p. 364).

3 - O fogo é, sob o ponto de vista simbólico, de uma riqueza incomparável. O culto do fogo perde-se na pré-história e é comum a todas as civilizações, religiões, filosofias e teologias. Se em Israel o fogo tem apenas um valor de sinal, que é preciso ultrapassar para encontrar Deus, para os gregos, mais concretamente para Heraclito é Αἰθήρ (aither), substância ígnea e brilhante considerada por Heraclito como centro motor dos processos cosmológicos. Kirk e Raven (1982, p. 201) salientam que “esta ordem do mundo (a mesma de todas), não a criou nenhum dos deuses, nem dos homens, mas sempre foi, é e será: um fogo sempre vivo, que se acende com medida e com medida se extingue”. O fogo não foi, por um lado, oferta de Deus, nem por outro criação do Homem, no entanto, ele foi roubado (arrancado) à natureza, não tendo sido dispensada a colaboração dos Veneráveis Pais: “logo malha rijamente sobre a paderneira (...). E, oh, espanto! uma fagulha salta, refulge, morre” (QUEIRÓS, 1988, p. 365). Se a primeira fagulha é fruto do acaso, as que irão originar a ignição intencional do feno constituem mais um passo decisivo rumo à aventura da hominização:

E de novo o fumo rola, e de novo a chama refulge. Oh, triunfo! Eis a fogueira, a fogueira inicial do Paraíso, e não casualmente rebentada, mas acendida por uma clara vontade que, agora, para todo o sempre, cada noite e cada manhã, poderá repetir com segurança a façanha suprema! (QUEIRÓS, 1988, p. 365)

O fogo é mais um instrumento colocado ao serviço do homem: “Agora já Adão sabe que o seu fogo espanta todas as feras (mesmo o medonho espeleu que nada espanta) e que no Paraíso existe enfim um buraco seguro, mas amável – porque o lume o alumia, o aquece, o purifica” (QUEIRÓS, 1988, p. 366).

4 – Desobediência / transgressão: Eça recorre mais uma vez ao intertexto bíblico de Gn 3, interpretando-o numa linha bastante pessoal, aproximando-se, neste aspeto, das teses seguidas pelos exegetas contemporâneos de maior expoente. Eça afasta-se completamente da ideia de queda, tese muito vulgar na teologia tradicional, ainda hoje defendida como «doutrina oficial» dentro das várias confissões religiosas. Aquilo a que se convencionou chamar «desobediência», ou «queda», acabou por tornar o homem como ser, indivíduo, humano: pensa e distingue o que é bom e mau. A alegoria da transgressão significa para Eça o passo decisivo que projeta o Homem rumo à perfeição. Perfeição essa que há-de atingir o seu clímax na arte, manifestação suprema do desenvolvimento humano. Eva, a nossa Mãe, é colocada numa situação de superioridade em relação a Adão. Ela é sujeito capaz de aspirar à divinização, ao contrário de Adão, incrédulo “em frutos que comunicam a divindade e a sapiência, ele que tanta fruta comera nas árvores e se conservava inconsciente e bestial como o urso e o auroque” (QUEIRÓS, 1988, p. 366). Mas os méritos de Eva em favor da causa humanitária vão mais longe, na medida em que persuade Adão a partilhar do transcendente pomo. É igualmente por Eva que “Deus continua a criação superior, a do reino espiritual, a que desenrola sobre a Terra o lar, a família, a tribo, a cidade. É Eva que cimenta e bate as grandes pedras angulares na construção da humanidade” (QUEIRÓS, 1988, p. 366). É assim que Adão e Eva passam do patamar da terra para o do ar.

5 – Alimentação / cozer: com a descoberta do fogo e seu uso, uma nova conquista se adivinha no escalão da humanidade:

Donde vem ele, o gostoso aroma? Do fogo onde a posta de veado ou de lebre grelha e rechina. Então Eva inspirada e grave, empurra a carne para a brasa viva; e espera ajoelhada, até que a espete com uma ponta de osso, e a retira da chama ruidosa, e a trinca, em sombrio silêncio (Queirós, 1988, p. 367).

Da mesma forma que as anteriores conquistas, a cozinha também tem os seus tempos, os seus silêncios, os seus momentos de triunfo:

e, com a pressa amorosa com que ofereceu a maçã a Adão, lhe apresenta agora aquela carne tão nova, que ele cheira desconfiado, e depois devora a rijas dentadas, roncando de gozo! E eis que, por este pedaço de gamo assado, nossos pais sobem vitoriosamente outro escalão da humanidade! (QUEIRÓS, 1988, p. 367).

6 – Coser / Vestuário apresenta-se-nos em primeiro lugar como um símbolo da actividade espiritual do ser humano, como a manifestação visível do homem interior; “confere a individualidade, a distinção ao homem, enquanto indivíduo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 688).

Mas Eva recolhe logo à caverna, para se entregar, sem descanso, a uma tarefa que a encanta. Encruzada no chão, toda atenta sob a coma crespa, nossa mãe fura, com um ossinho agudo, buracos finos na orla de uma pele, e tão embebida que nem sente Adão entrar e remexer nas suas armas, une as duas peles sobrepostas, passando através dos buracos uma delgada fibra de algas que secam diante do lume (Queirós, 1988, p. 367).

Neste sentido, a situação atual revela um afastamento do “tempo” da protecção divina, em que era o “próprio Deus, ou o Seu mensageiro que providenciava o vestuário para o ser humano, ou qualquer outro tipo de protecção” (QUEIRÓS, 1988, p. 362). No mesmo sentido, assistimos ao despojamento do *velho homem* e o consequente revestir do *homem novo*, de que fala S. Paulo. Nesta situação concreta o homem velho significa o estado incivilizado, por oposição ao homem novo, onde o vestuário se revela como símbolo do próprio ser humano, já civilizado. Se quisermos recuperar a simbólica paulina (2Cor⁷ 5,3) do vestuário, diremos que a evolução plena do homem há-de acontecer, quando ele se, (re) vestir já não das peles grosseiras dos animais, nem da seda da china, mas da veste branca do baptismo, tal como os mártires do Apocalipse, por ocasião da abertura do sexto selo (6, 11) e os eleitos de Deus na visão de João (7, 9), os que vieram da grande tribulação e lavaram os seu vestidos e os branquearam no sangue do Cordeiro (7, 13s), símbolo da maturidade do cristão. O Vestuário aparece-nos como um elemento essencial à natureza do ser que o usa. É algo próprio do homem, os animais não fazem uso do vestuário, ele “é um dos primeiros indícios duma consciência da nudez, duma consciência de si, da consciência moral. É também o elemento revelador de alguns aspectos da personalidade do indivíduo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 690).

7 - A domesticação, na nossa perspetiva, deve ser entendida como uma simbiose de relações simbólicas entre o homem e os animais. Assim, a lenda sobre Pitágoras atribui-lhe uma ascendência sobre os animais:

faz surgir as serpentes e domestica as águias; amansa uma ursa terrível, que nos arredores de Daunia, aterrorizava a população, convencendo-a a não mais tocar nos seres vivos e a contentar-se com a fruta e o mel silvestre; a anedota fabulosa anuncia a conversão do lobo de Gubio por S. Francisco, no livro XXI dos *Fioretti*. Persuade um boi a não pastar as favas e, como recompensa fá-lo escapar ao matadouro confiando-o ao templo de Hera em Tarento” (MATTÉI, 2000, pp. 18-19).

Neste espectro de relações simbólicas entre o homem e os animais, Eça deixa transparecer, por um lado, a influência, ou simpatia pelo pensamento de Francisco de Assis, onde Eva incarna os sentimentos de compaixão para com os animais; por outro lado, e em oposição à caridade de Eva, Eça responsabiliza Adão pelo pecado contra a natureza, manifestada nos seus sentimentos ainda selvagens, embora já humanos e, por isso, imorais:

⁷ 2.^a Carta aos Coríntios.

Outros gestos e modos de Eva o irritam também: e por vezes, com uma desumanidade que é já toda humana (...) um furor o tomou, uma tarde, avistando, no regaço de Eva, sentada diante da fogueira, um cachorrinho mole e trôpego, que ela, com carinho e paciência, ensinava a sugar numa febra de carne fresca. À beira da fonte descobrira o cachorrinho perdido e ganindo; e muito mansamente o recolhera, o aquecera, o alimentara, com uma sensação que lhe era doce, e lhe abria na espessa boca, ainda mal sabedora de sorrir, um sorriso de maternidade. Nosso Pai venerável, com as pupilas a reluzir, atira a garra, quer devorar o cachorro que entrara na sua toca. Mas Eva defende o animal pequenino, que treme, que a lambe. O primeiro sentimento de caridade, informe como a primeira flor que brotou dos limos, aparece na terra! E, com as curtas e roucas vozes que eram o falar de nossos Pais, Eva tenta talvez afiançar que será útil, na caverna do homem, a amizade de um bicho” (QUEIRÓS, 1988, p. 368).

E é assim, tal como Eva, que Adão se abre à espiritualidade, manifestando a abertura à relação com a natureza, na figura de um manso cachorro: “Adão puxa o beicho trombudo. Depois, em silêncio, mansamente, corre os dedos pelo lombo macio do cachorrinho encolhido” (QUEIRÓS, 1988, p. 368). É Eva quem dá continuidade ao processo de domesticação, de tal forma que poderíamos afirmar que Eva está para a domesticação, assim como Adão está para a caça. O símbolo caçador que habita Adão irá ceder espaço à figura de Caim, seu filho, que há-de aprender com Eva, sua mãe, a arte de domar e converter-se-á paulatinamente em pastor: “este é, na história, um momento espantoso! Eis que o homem domestica o animal! Desse cachorro agasalhado no Paraíso nascerá o cão amigo, por ele a aliança com o cavalo, depois o domínio sobre a ovelha. O rebanho crescerá; o pastor o levará; o cão fiel o guardará. Eva da beira do lume, prepara os povos errantes que pastoreiam os gados” (QUEIRÓS, 1988, p. 368). Ainda na mesma simbiose de relações entre o homem e o animal, o Adão queirosiano, tal como o bíblico penetra cada animal para lhe dar um nome; os animais estão ali, criados por Deus, mas não são reais enquanto o homem não os nomeia (Gn 2, 19-20). Embora posterior à criação, a imposição do nome é um “acto da actividade ordenadora com a qual o homem se apodera espiritualmente, das criaturas, objectivando-as diante de si” (RAD, 1978, p. 102). “A Bíblia, com a sua exageração oriental, cândida e simplista, conta que Adão, logo na sua entrada pelo Éden, distribuiu nomes a todos os animais” (QUEIRÓS, 1988, p. 349).

8 - Agricultura, e a descendência entramos no terceiro patamar da pirâmide, que se liga à água. A água é um elemento essencial, quer à agricultura, quer à reprodução do homem (feto). A agricultura, como conceito originário, encontra o seu suporte no cultivo e não na atividade pastoril, como acontecia no estádio anterior (domesticação); embora não exclua totalmente esta última, não lhe está subordinada: *ager* é o terreno cultivável por excelência ⁸.

9 - Descendência: a sobrevivência no estado de «natureza», quer do homem, quer de qualquer outro animal deve satisfazer três condições fundamentais: proteção ou defesa, nutrição e a de reprodução. Já vimos as duas primeiras, fundamentais para a sobrevivência do indivíduo. Para a sobrevivência da espécie é essencial que se verifique a terceira condição, ou seja, que aconteça a reprodução. Sem descer a pormenores, Eça invoca, apenas, três vezes o nome de Abel, referindo numa delas o nascimento: “No entanto, bem podemos supor que Abel nasceu” (QUEIRÓS, 1988, p. 369). A figura de Abel, tal como

⁸ Cfr. *Cultivo* In ENCICLOPÉDIA *Einaudi* (16). Imprensa Nacional, Casa da moeda, p. 81.

na Bíblia, colocada pelo contador na primeira geração, reveste-se de um significado protótipo e insinua, apenas, um dos aspectos negativos da condição humana de todos os tempos (querelas fraticidas), mesmo sem referir o nome de Caim. Poderíamos perguntar: Por que não aparece aqui a personagem de Caim? A questão é pertinente e a resposta não se torna difícil, se tivermos presente que, de acordo com a ideologia de Eça, o desenvolvimento, a evolução do Homem, culmina no amor. Não poderia, por isso, um símbolo fraticida figurar e manchar com o sangue de seu irmão a peregrinação rumo à casa da perfeição. Eça revela-se neste conto como alguém otimista, alguém que acredita no Homem e nele coloca a sua esperança, como ser capaz de realizar a sua vocação.

10- A arte: com a arte chegamos ao cume da pirâmide. A arte funciona como o grande fogo, que tudo transforma. O ardor devorador do fogo é o «Amor» que dará ao homem acesso ao seu coração. Já Isaías é queimado pelo carvão ardente (Is⁹ 6, 7), Jeremias sente a Palavra de Deus queimá-lo interiormente (Jer¹⁰ 20, 9), os jovens louvam a Deus na fornalha ardente (Dn¹¹ 3, 24ss), e, enfim, Jesus quer ser batizado pelo fogo (Lc¹² 12, 50) (CARVALHO, 1993, p. 55). Tornar-se homem significa apropriar-se do fogo. Chegados a este ponto, Adão imortaliza-se, manifestando, pela arte, o seu estado de perfeição. A noção de arte primitiva, que surge no século XIX pertence à ideologia eurocentrista. As produções artísticas que ela designa foram inicialmente recolhidas em virtude do seu pitoresco por uma Europa sedenta de um exotismo. Tal interesse deriva não só do seu conteúdo emocional, mas sobretudo do “anonimato dos artistas, da subordinação rigorosa da arte à religião e, sobretudo, da expressão espontânea da consciência colectiva: estética, por um lado, e reflexão sobre a natureza, por outro” (AKOUN, 1983, p. 58). Eça elege a arte como símbolo de realização humana, onde o ócio encontra o seu enquadramento e justificação etiológica: “E Adão (oh, estranha tarefa!), muito absorto, tenta gravar, com uma ponta de pedra, sobre um osso largo, os galhos, o dorso, as pernas estiradas de um veado a correr!” (QUEIRÓS, 1988, p. 369).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No plano das considerações finais e perspectivas futuras, tal como refere Cabral e Moraes (2015, p. 293) e dada a necessidade e oportunidade de se continuar e estender estudos do género “faz-se necessário apontar o caminho a seguir para futuras pesquisas sob a luz crítica da comunicação e suas sinuosidades discursivas”, assumindo o discurso “como qualquer atividade produtora de sentido entre os interlocutores no processo da enunciação, e é regulado por uma exterioridade linguística que é o contexto histórico-social e a ideologia” (JARDIM; SOUZA, 2015, p. 139).

No plano histórico, com o aparecimento das luzes (século XVIII), gera-se claramente um fosso epistemológico entre a ciência nascente e os ensinamentos teológicos, fechados numa interpretação literal da Bíblia. Tal divórcio resultou em consequências tão nefastas,

⁹ Isaías.

¹⁰ Jeremias.

¹¹ Livro de Daniel.

¹² Evangelho segundo São Lucas.

quer para a Igreja, quer para o avanço da ciência. As pesquisas sobre a origem do homem contaram com o travão das implicações religiosas, pois julgava-se, erradamente, que teorias como o evolucionismo se opunham aos ensinamentos da religião cristã e, constituíam uma grave ameaça ao esquema da criação apresentado pela *Bíblia*. Era inaceitável o diálogo entre os conceitos de evolução contínua com passagem do animal ao homem e criação divina. Aquilo que para nós, hoje, parece evidente, era nos princípios do século XVIII muito complicado, pois toda a gente era fixista. Só nos finais do século XVIII e no início do século XIX, Lamarck (1744-1829) elaborou a primeira teoria evolucionista, o transformismo¹³. Mesmo assim, foi “necessário esperar quase meio século pela publicação das obras de Darwin, para se colocar devidamente o problema da origem animal do homem” (AKOUN, 1983, p. 276). A opinião pública mostrava-se descrente perante tais ideias. A prová-lo estão as caricaturas dos jornais da época. Em Portugal, afinava-se pelo diapasão da Europa.

No presente conto temos o testemunho de alguém dos círculos da cultura portuguesa que soube lidar com a temática do evolucionismo/criacionismo de uma forma superior à polémica então instalada. O conto serviu de veículo literário ao autor, através do qual, partindo de uma exegese do texto do Génesis, bastante avançada para o tempo, estabeleceu o diálogo entre as duas perspetivas, superando, assim, a falsa dicotomia que teimava em reinar.

O símbolo, particularmente a simbólica dos números e dos elementos revelam-nos a ideologia do autor: a crença na criação não constitui impedimento, mas condição *sine qua non* para afirmar e sustentar a crença no evolucionismo. Não queremos tirar conclusões precipitadas, sem outras fontes que o confirmem, mas o profundo conhecimento que Eça de Queirós revela ter de uma sociedade secreta, particularmente da *tetráctis pitagórica*, que serviu de matriz à estrutura do conto, afigura-se-nos como sintoma demasiado claro, roçando as franjas da evidência, para silenciarmos, pelo menos a hipótese, de que Eça de Queirós tenha pertencido a qualquer organização esotérica.

REFERÊNCIAS

- AKOUN, André. «Arte» em Dicionário de antropologia. Viseu, 1983.
- ARNAUT, António. Entre o espaço e o compasso. Lisboa: Universidade Editora, 1999.
- BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Edições Paulinas, 1993.
- CABRAL, Muniz Sodré de Araújo; MORAES, Ricardo. O drama midiático como discurso da verdade: sedução e afeto para o consumo da informação simbólica. *Crítica Cultural - Critic*, Palhoça, SC, v. 10, n. 2, p. 283-295, jul./dez. 2015. (ISSN 1980-6493).
DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v10e22015p.%20283-295>
- CARVALHO, Maria Manuela. A Centralidade Cristológica do Eschaton nos escritos de Hans Urs von Balthasar. Tese de Doutoramento. Porto: Universidade Católica Portuguesa e Fundação Eng. António de Almeida, 1992.
- CHABOCHE, François Xavier. Vida e Mistério dos números. São Paulo: Hermus, 1979.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa, Editorial Teorema, 1994.
- ENCICLOPÉDIA Einaudi (16) Imprensa Nacional Casa da moeda.
- GONÇALVES, Henriqueta Maria Almeida; MONTEIRO, Maria da Assunção Morais. Introdução à leitura de Contos de Eça de Queirós. 2.^a ed. ver. Coimbra: Almedina, 2001.

¹³ Teoria assente no mecanismo da transformação dos seres vivos: a organização progressivamente complexa dos seres vivos e a sua capacidade de reação às mudanças ambientais.

JARDIM, Alex Fabiano Correia; SOUZA, Jacqueline Ribeiro de. Discurso e relações de poder em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar. *Crítica Cultural – Critic*, Palhoça, SC, v. 10, n. 1, p. 133-150, jan./jun. 2015. (ISSN 1980-6493). DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v10e12015133-150>

KIRK Geoffrey Stephen; RAVEN, John Earle. Os pré-socráticos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

MATTÉI, Jean-François. Pitágoras e os pitagóricos. São Paulo: Paulus, 2000.

PANETH, Ludwig. La Symbolique des Nombres dans l'inconscient. Paris: PBP, 1976.

PESSOA, Fernando. Mensagem. 19.^a ed. Lisboa: Edições Ática, 1997.

QUEIRÓS, Eça de. «Adão e Eva no Paraíso». In: Obras Completas de Eça de Queiroz. Braga: Resomnia Editores, 1988.

RAD, G. Von. Genesi. Paideia: Bréscia, 1978.

TRADUTION OECOMENIQUE DE LA BIBLE. Paris : Les Editions du CERF/Les Bergers et les Mages, 1975.

Recebido em 08/12/2016. Aprovado em 06/06/2017

Title: “Adam and Eve in Paradise”: the dominating power of the symbol according to a short story by Eça de Queiroz

Abstract: “Adam and Eve in Paradise” is a short story by Eça de Queirós. It presents an interesting dialogue between two epistemological views in permanent conflict: on one hand the Bible, representative of creationism and on the other, the evolutionary perspective. Thus, Eça faces a dialogue between those two perspectives, never excluding one over the other, assuming a neutral position. The pythagorean tetractis serves as a formal structure to the short story. This pyramid is completed and ornamented with the resources and dominating force that the symbols lend to it: on one hand, the figures compete to compose the temporal sequences (of creation and evolution) that make up the plot; on the other, the symbolism of the elements will lead, step by step, to the humanization state of Adam, within the complementarity of Eve who hits the stones of civilization, toward perfection revealed in artistic activity.

Keywords: Symbolic discourse. Textual Genre. Short Story “Adam and Eve”. Eça de Queirós.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.